教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办



乐府学

第三辑

吴相洲 主编



學苑出版社

本书得到“北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才”项目经费和211工程建设经费支持

乐府学

第三辑

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办

吴相洲　主编

學苑出版社

图书在版编目(CIP)数据

乐府学. 第3辑/吴相洲主编. -北京:学苑出版社,2008.7

ISBN 978-7-5077-3107-1

Ⅰ. 乐… Ⅱ. 吴… Ⅲ. 乐府诗-文学研究-中国-古代

Ⅳ. I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第106681号

出版发行: 学苑出版社

社　　址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼　100079

网　　址: www.book001.com

电子信箱: xueyuan@public.bta.net.cn

邮购电话: 010-67674055

销售电话: 010-67675512、67602949、67678944

印 刷 厂: 北京东君印刷有限责任公司

印　　张: 21印张

字　　数: 340千字

版　　次: 2008年8月第1版

印　　次: 2008年8月第1次印刷

定　　价: 48.00元

编 委 会

主　　任： 葛晓音　赵敏俐

编　　委：（按姓氏拼音排序）

朝戈金　陈铁民　崔　宪　范子烨

葛晓音　李昌集　刘崇德　彭庆生

钱志熙　陶　敏　吴相洲　姚小鸥

赵伯陶　赵敏俐　郑祖襄

主　　编： 吴相洲

执行编辑： 张　煜　梁海燕　曾智安　向　回

目　录

汉—唐郊祀制度沿革及郊祀歌辞研究[1]

◇张树国

（山东青岛，青岛大学文学院，266071）

提　要：郊祀祭天是中国古代国家宗教的中心，帝王通过“绝地天通”，获得沟通神圣世界与世俗国家的独占权，作为王权合法性的基础和终极来源。汉—唐郊祀礼仪经过了复杂的演变过程。汉武帝定郊祀之礼，具有方术和游仙色彩；汉末王莽确定了儒家祭祀体系；魏晋南北朝时期频繁的“告代祭天”成为改朝换代的标志；隋唐时期大型礼书的编纂标志着郊祀制度的最终完善。郊祀仪式中的巫祭乐舞、游仙乐舞、民间俗乐、胡部新声丰富了郊祀乐歌的表现力和艺术性，郊祀乐章与诗篇是祈祷、祝颂等宗教情感的表现，同时也具有一定的娱乐性。

关键词：汉—唐郊祀制度　郊祀歌辞　国家祭祀

中国古代的郊庙祭仪是国家祭祀体系的中心，经历了从远古到清代的漫长演变过程。“郊”简言之即南郊祀天，北郊祭地，“五郊”祀五帝以及日月、山川、风雨雷电诸祭仪；“庙”即古代皇帝祭祀列祖列宗的宗庙。“帝”在郊天祭仪中指天帝，在宗庙祭仪中则指部落始祖。《路史》记载上帝之祀始于神话时代，如“太昊伏羲氏始制封禅”、“炎帝神农氏崇郊祀以大报天地”、“帝颛顼高阳氏作五基、六茎之乐以享上帝，命之曰《承云》”等，这些史料不见《史记·五帝本纪》，恐不足信。“帝”在甲骨文中或做束薪形，辞例有四百余版，[2] 为“燔柴祭天”之禋祀；或做花蒂形，古音与帝相近之字多有“根基”、“原始”等义，古

---

① 基金项目：教育部人文社科《汉唐郊庙歌辞研究》（06JA75011－44024）项目成果。

② 岛邦男《殷墟卜辞研究》，第343页，上海，上海古籍出版社，2006。

帝如黄帝、炎帝、帝喾、帝挚等很可能是从始祖之意而称为“帝”的。[①]当然，单从字形上来判断上帝的神格是困难的。岛邦男认为卜辞“王宾帝史亡尤”是在禘祭时于宗庙祭祀上帝意。[②]“史”应读为“事”，与“有事于武宫”（《春秋》昭十五年）、“有事于太庙”（《春秋》宣八年）、“史（事）喜上帝”（《大豐簋》）意思相同。西周时代，对上帝的称谓很多，如昊天上帝（《大雅·云汉》）、皇天上帝（《月令》）、皇帝（《尚书·吕刑》、《师询簋》）、上帝（《大雅·文王》）、天（《周颂·思文》、《大丰簋》）、帝（《大雅·文王》、《井侯簋》）、皇天（《召诰》、《大克鼎》）、昊天（《周颂·昊天有成命》）等。

在殷商时代就已经开始了对上帝、祖先的祭祀，殷人已有先祖“宾帝”之观念，如“贞帝于王亥”、“帝于黄尹（即伊尹）”、“甲辰卜，㱿贞，下乙宾于帝”、“贞：咸（即巫咸）不宾于帝”等，与《山海经·大荒西经》“夏后启上三嫔于天”、《楚辞·天问》“启棘宾商（“商”为“帝”之误）”适相参证。“宾帝”即周人之“配天”，《大雅·文王》：“文王陟降，在帝左右。”殷周时代的“禘祀”至少有两方面的内容：一为祭祀至上神上帝，配祀岳、河、王亥、上甲、祖乙等自然神、祖先神；二是于宗庙之中以事帝之礼事先公先王。除了至上神的“帝”外，卜辞中还有“帝祀于方”辞例，如“贞：帝于东方”、“帝于南方”之类，陈梦家谓“方帝”与后世“方祀”、“望祀”相当，即各以其方向祭祀四方之帝。[③]《周官·小宗伯》：“兆五帝于四郊。”《司服》：“王之吉服，祀昊天上帝则服大裘而冕，祀五帝亦如之。”殷商时代很可能产生了“五方帝”的观念，并对后世郊庙祭仪产生了重大影响。

古代对“禘祭”的解说众多，内容复杂，但大要不出祀天、祭祖两类，[④]前者为“外祀”，实际上即殷周时代的郊社之礼；后者为“内祭”，为宗庙之礼。郊社之礼主要为“禋祀”，《尚书·虞书》：“肆类于上帝，禋于六宗，望于山川，徧于群神。”“六宗”即昊天上帝与五方之帝的合称，《周颂·维清》：“肇禋。”郑笺：“文王受命，始祭天而征伐

① 詹鄞鑫《神灵与祭祀——中国传统宗教综论》，第47页，南京，江苏古籍出版社，1992。

② 岛邦男《殷墟卜辞研究》，第362页，上海，上海古籍出版社，2006。

③ 陈梦家《殷虚卜辞综述》，第578页，北京，中华书局，1988。

④ 参见岛邦男《殷墟卜辞研究》“帝说余论”（第388页）。刘源《商周祭祖礼研究》，第62-76页，北京，商务印书馆，2004。

也。”《洛诰》：“明禋。”《周礼·大宗伯》：“以禋祀祀昊天上帝。”“禋祀”即升烟祭天，加牲体与玉帛于柴上焚烧，因烟气上达以致其精诚。在祭祀仪式中，周代保存的远古大舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》都得到了应用（《周礼·大司乐》）。礼仪活动具有极强的保守性，对“天神”（即上帝）、“地示”（即后土）及“人鬼”（即“先妣”、“先祖”）的祭祀是汉唐郊庙仪式中的主要内容，定型为南郊祀天、北郊祭地、宗庙享人祖的仪式活动。

本文主要研究汉—唐郊天之祀及相应祭歌。郊祀仪式中，皇帝自称“天子”，通过祭祀天神与祖先，获得来自超自然世界的神秘信息；通过“绝地天通”，获得沟通神圣世界的独占权和神圣权威，用作王权合法性的基础和终极来源。

一、“武帝定郊祀之礼”与郊祀歌辞

西汉时代的郊祀活动以武帝时代为中心，可分为前武帝时代、武帝时代以及后武帝时代。武帝时代的郊祀活动非常频繁，大致经历了雍（今陕西凤翔）郊五畤——甘泉汾阴——泰山明堂三个阶段。后武帝时代，雍郊五畤及甘泉汾阴之祀时断时续，经成帝时匡衡、平帝元始年间王莽建言废除，郊祀仪式移至长安南北郊，郊祀制度因此最终定型。

据《汉书·郊祀志》记载，当周平王东迁（前771）之时，秦始立为诸侯。秦襄公时，立“西畤”（颜师古注云：“名其祭处曰畤”）祭祀“白帝”，即少昊之神。后来秦宣公于渭南作“密畤”祭青帝，之后二百五十年，秦灵公于吴阳作“上畤”祭黄帝，作“下畤”祭炎帝，“炎帝”即“赤帝”。秦始皇确立了“皇帝”的称号，为了宣示“皇帝”的正统性，巡狩天下，召集方士、儒生，举行封禅告天仪式。汉高祖入关，在秦时白、青、黄、赤四帝基础上加上“黑帝”之祠，称为“雍郊五畤”。高祖时代的祭祀仪式还不能称为国家宗教，具有很强的民间巫术色彩，当时的“祠祀官”大都为巫官担任，如“梁巫”祠天、地、天社、天水之类，“晋巫”祠五帝、东君、云中君、巫社、巫祠之类，“秦巫”祠杜主、巫保之类，荆巫祠堂下、司命之类，九天巫祠九天，河巫祠河于临晋等，以上“皆以岁时祠宫中”。天、地、五帝、东君（即日神）之类都是后来国家祭祀体系的重要对象，殷周以来属于“外祭”中的“禋祀”，仪式一般在南郊圜丘、北郊方泽举行，所以高祖时代的郊

庙祭仪还很不正规。汉文帝即位，曾“幸雍郊见五畤”。武帝时虽有“郊雍”之举，但其祭祀的重心放在甘泉汾阴、泰山明堂之上。《郊祀志》记载：“（太初二年）有司言雍五畤无牢孰具，芬芳不备。”据此可知，“雍郊五畤”至此已衰落下去了。

《汉书·郊祀志》：“武帝初即位，尤敬鬼神之祀。”亳人谬忌奏祠太一方，曰：“天神贵者太一，太一佐曰五帝。古者天子以春秋祭太一东南郊，日一太牢，七日，为坛开八通鬼道。”于是，武帝立太一神祠于长安东南。后“作甘泉宫，中为台室，画田地泰一诸鬼神，而置祭具以致天神”。武帝命祠官宽舒等仿照长安太一神祠，在甘泉造太一神坛，“五帝坛环居其下，各如其方，黄帝西南，除八通鬼道”。武帝每三年亲郊祠甘泉太一、汾阴后土。据《三辅黄图》记载：“甘泉苑，武帝置。沿山谷行，至云阳三百八十一里，西入扶风，凡周回五百四十里。苑中起宫殿台阁百余所，有仙人观、石阙（当为“闕”）观、封峦观、鳷鹊观。”[①] 甘泉宫在今陕西淳化县，为汉代六大宫殿之一（余为长乐、未央、建章、桂宫、北宫）。汉武帝时，郡国上计、诸侯朝觐、宴享藩夷、郊祀泰畤等皆在甘泉宫。据陕西淳化县文化馆姚生民介绍，汉武帝时代的建筑遗迹如益延寿观、通天台、洪崖宫、迎风馆、昆明池、凌波殿、诸侯邸、紫坛殿等多有发现。[②] 郊祀仪式中的乐舞表演应该是最富有艺术性和激动人心的部分。值得注意的是，传统雅乐舞蹈通常是由“良家子”、羽林孤儿之类的壮健男士组成，而在甘泉郊祀仪式中则由“女乐”充当。《汉书·郊祀志》记载武帝讨平南越后，“嬖臣李延年以好音见……祷祠太一、后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯、瑟自此起。”同书记成帝时丞相匡衡上书几次提到“甘泉泰畤紫坛”之“女乐”。又《三辅黄图》记载：“武帝时祭泰乙，上通天台，舞八岁童女三百人，祠祀招仙人。”[③]《后汉书·刘玄刘盆子传》：“有故祠甘泉乐人，尚共击鼓歌舞，衣服鲜明，见盆子叩头言饥。盆子使中黄门禀之米，人

---

① 何清谷《三辅黄图校注》，第4卷，第281页，西安，三秦出版社，2006。

② 益延寿观，据《汉书·郊祀志》记载，武帝听齐人公孙卿言“仙人好楼居”，于是在长安建飞廉、桂馆，甘泉建益寿、延寿观。1979年在董家村发现益、延寿瓦当。“通天台”，《汉书·郊祀志》：“（武帝）乃作通天台，置祠具其下，将招来神仙之属。”遗迹在凉武帝村北，高16米，底围220米，夯筑圆锥形，巍峨高耸，百里可望。见姚生民《甘泉上林苑考略》，《咸阳师院学报》2004年第3期。

③ 何清谷《三辅黄图校注》，第5卷，第337页，西安，三秦出版社，2006。

数斗。后盆子去，皆饿死不出。”

《汉书·郊祀志》记成帝时丞相匡衡上言：“甘泉泰畤紫坛，八觚宣通象八方。五帝坛周环其下，又有群神之坛……紫坛有文章、采镂、黼黻之饰及玉、女乐，石坛、仙人祠，瘗鸾路、骍驹、寓龙马，不能得其象于古。……紫坛伪饰女乐、鸾路、骍驹、龙马、石坛之属，宜皆勿修。”《楚辞·九歌》：“荪壁兮紫坛，匊芳椒兮成堂。”《汉书·礼乐志》载《汉郊祀歌·天地八》：“天地并况，惟予有慕，爰熙紫坛，思求厥路。”师古注：“紫坛，坛紫色也。思求降神之路也。”可见“紫坛”是祭祀乐舞汇演的场所。《史记·乐书》：“汉家常以正月上辛祠太一甘泉，以昏时夜祠，到明而终。常有流星经于祠坛上。使僮男僮女七十人俱歌。春歌《青阳》，夏歌《朱明》，秋歌《西皞》，冬歌《玄冥》。世多有，故不论。”①《汉书·礼乐志》：

> 至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。

这段话明确传达出武帝时代“郊祀之礼”的内容，即甘泉祠太一，汾阴祭后土。从“采诗夜诵”至“昏祠至明”至少有三层意思：

第一，立乐府的目的在于搜集“赵、代、秦、楚之讴”，这些都应属于祭歌。《郊祀歌·天地八》：“千童罗舞成八溢，合好效欢虞泰一。《九歌》毕奏斐然殊，鸣琴竽瑟会轩朱。”“赵、代、秦、楚之讴”应该是指《楚辞·九歌》；又有“展诗应律鋗玉鸣，函宫吐角激徵清。发梁扬羽申以商，造兹新音永久长。”说明《九歌》在当时确属“新音”。

第二，“司马相如等数十人”创作的“十九章之歌”，即《郊祀歌》十九章，保存在《汉书·礼乐志》中。《史记·乐书》：“至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其声，拜为协律都尉。通一经之士不能独知其辞，皆集会《五经》家，相与共讲习读之，乃能通知其意，多尔雅

① 司马迁《史记》，第24卷，第1178页，北京，中华书局，1959。

之文。"①《史记·佞幸列传》："延年善歌，为变新声，而上方兴天地祠，欲造乐诗歌弦之。延年善承意，弦次初诗。"《郊祀歌》十九章是武帝时代的辞赋家、诗人与音乐家共同创作的"新乐"。

第三，与"先王作乐崇德，殷荐上帝，以配祖考"（《易·豫》彖辞）即郊祀上帝并以始祖配天的宗教习惯不同，《郊祀歌》与《楚辞·九歌》一样，描写了众多"灵"的活动，如迎神曲《练时日》写"灵之斿"、"灵之车"、"灵之下"、"灵之来"、"灵之至"、"灵已坐"、"灵安留"的过程，具有很强的表演性。"璆磬金鼓，灵其有喜"（《天地》）、"灵浸鸿"（《天门》）、"灵舆位，偃蹇骧"（《五神》），而在送神曲《赤蛟》中"灵已醉"、"灵既享"、"灵殷殷"、"灵禗禗"、"灵将归"等神灵活动。同时也表达了美好祈愿，如"锡吉祥"、"延寿命"、"辑万国"、"礼乐成"、"托玄德，长无衰"等，这些都属于祭神仪式上的祝嘏之辞。值得注意的是，"灵"在郊祀仪式中既为神亦为巫，钱钟书称之为"一身二任"。② 由巫扮神，载歌载舞，"钟鼓竽笙，云舞翔翔"（《惟泰元》），"杂变并会，雅声远姚"（《景星》），使仪式活动充满了戏剧性。

《郊祀歌》十九章的创作时间，据萧涤非先生所论，以《朝陇首》为最早，作于元狩元年（前122），以《象载瑜》为最晚，作于太始三年（前94），两者前后相距至二十八年之久。今《汉书》所录次第，似不以时代为先后。③ 时间跨度虽然很长，但其内部结构是完整统一的：第一《练时日》、第十九《赤蛟》为迎送神曲，相当于大型祭祀乐舞的序曲与终曲；《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》五首分祀中、东、南、西、北五帝，《帝临》为中央之帝即黄帝，"帝临中坛，四方承宇"，其余四首代表着春、夏、秋、冬四季之神；《惟泰元》、《五神》祀太一之神；《天地》、《日出入》祀天地之神及日神；《后皇》、《华烨烨》祀后土；《天门》记封禅望祠蓬莱；《天马》、《景星》、《齐房》、《朝陇首》、《象载瑜》等为颂瑞之作。这些诗篇反映了武帝时代的文治武功，"海内安宁，兴文偃武"（《帝临》），"灭除凶灾…九夷宾将"（《惟泰元》），同时体现了武帝本人追求游仙长生的个人色彩，如《日出入》以太阳运行、四季无穷而人生有限的强烈对比，表达此岸登

① 司马迁《史记》，第24卷，第1177页，北京，中华书局，1959。

② 钱钟书《管锥编》，第二册，第599页，北京，中华书局，1991。

③ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第43页，北京，人民文学出版社，1984。

仙的强烈愿望。《天马》两首，一为“元狩三年马生渥洼水中作”，一为“太初四年诛宛王获宛马作”，太初四年所作“天马徕”重复六次，希望借助这一“龙之媒”来“逝昆仑”、“游阊阖，观玉台”，昆仑、蓬莱、泰山皆为传说中的仙界。可以说，《郊祀歌》十九章在整个郊祀乐创作史上也是无可超越的典范之作。①

二、“元始故事”：郊祀制度之定型及其祭歌

汉武帝时代的郊祀制度（即雍郊五畤——甘泉泰畤——汾阴后土）与儒家祭祀思想联系较为薄弱，具有很强的方士、巫术色彩。② 汉宣帝即位以后，“修武帝故事”，神爵元年（前60）春正月，行幸甘泉郊泰畤，三月行幸河东（即汾阴，今山西荣河县）祠后土。《汉书·郊祀志》：“（宣帝）盛车服，敬齐祠之礼，颇作诗歌。”《汉书·王褒传》：“神爵、五凤之间，天下殷富，数有嘉应，上颇作诗歌，欲兴协律之事。”《宋书·乐志》所载“汉铙歌十八曲”中的《圣人出》、《上陵》、《上之回》、《远如期》四章，据清人陈沆考证，《圣人出》（《宋书·乐志》列为第十四）述宣帝起自民间而为天子之事。《上陵》（《宋书·乐志》列第八）诗有“甘露初二年，芝生铜池中”，据《汉书·宣帝纪》：“神爵元年诏曰：迺者金芝九茎，产于函德殿铜池中。”《续汉书·礼仪志》：“正月上丁，祀南郊，次北郊，明堂，高庙，世祖庙，谓之五供，礼毕，以次上陵，太常乐奏食举。”“世祖庙”即武帝庙，立于宣帝。《乐府诗集》一六：“西都旧有上陵，东都之仪，太官上食，太常乐奏食举。按古辞，大略言神仙事，不知与食举曲同否。”此诗多言神仙瑞应之事，盖上祀祖陵所作。《上之回》记甘露三年春宣帝郊泰畤，于甘泉宫接受单于朝见之事。《远如期》大略与《上之回》同时作，“专颂单于来朝”，“明皆宣帝时事”。③

黄龙元年（前49）宣帝崩，元帝即位，于初元二年（前47）春正月幸甘泉，郊泰畤，后幸河东，祠后土，初元五年幸雍祠五畤。成帝建

① 见拙作《诗成何以感鬼神——汉—唐乐志中的诗学观念及郊庙祭歌创制形态研究》，载《华中师范大学学报》（哲社版），2005年第5期，后收入赵敏俐、佐藤利行主编《中国中古文学研究》，北京，学苑出版社，2006。

② 金子修一《古代中国と皇帝祭祀》，第88页，日本，东京汲古书院，2001。

③ 陈沆《诗比兴笺》，第1－15页，上海，上海古籍出版社，1981。

始元年接受丞相匡衡、御史大夫张谭奏议，“作长安南北郊”，将甘泉泰畤徙置长安，罢甘泉、汾阴祠，同时将汉初以来“雍、鄜、密、上下畤、九天、太一、三一、八神之属，并余淫祀陈宝等祀，所不应礼者四百七十所，皆罢”。① 但后来匡衡坐事免官，成帝亦以“颇好鬼神”兼“无子”之故，甘泉、汾阴祠及诸淫祠又得以恢复。后哀帝即位，“寝疾，博征方术士，京师诸县皆有侍祠使者，尽复前世所常兴诸神祠宫，凡七百余所，一岁三万七千祠”（《汉书·郊祀志》）。可见西汉郊祀活动始终伴以求仙长生及张皇鬼神之巫术。而在平帝元始年间，匡衡所首倡的郊祀制度得到大司马王莽的推重，史称“元始故事”。② 据《通典》（卷四十二）记载：

> 莽又颇改祭礼，云：“天地有别有合。其合者，孟春正月上辛若丁，天子亲合祀天地于南郊，先祖配天，先妣配地……其别者，天地有常位。以冬日至，使有司奉祠南郊，高帝配而遥祀群阳；夏日至，使有司祀北郊，高后配而遥祀群阴。”③

王莽又将“皇天上帝”、“太一”、“后土”合并为“中央黄灵”，实即黄帝。将汉初的“雍郊五畤”即青、赤、白、黑、黄五帝移置在长安，并依据《礼记·月令》之意将天地诸神合并归类，体现了天地神祠的秩序化和规范化。《汉书·郊祀志》：

> 兆天墬之别神：中央帝黄灵后土畤及日庙、北辰、北斗、填星、中宿中宫于长安城之未墬兆；东方帝太昊青灵勾芒畤及雷公、风伯庙、岁星、东宿东宫于东郊兆；南方炎帝赤灵祝融畤及荧惑星、南宿南宫于南郊兆；西方帝少皞白灵蓐收畤及太白星、西宿西宫于西郊兆；北方帝颛顼黑灵玄冥畤及月庙、雨师庙、辰星、北宿北宫于北郊兆。④

---

① 杜佑《通典》，第42卷，第1171页，北京，中华书局，1984。

② 见《后汉书·祭祀志上》注②引《黄图》，王莽奏议以“甘泉太阴，河东少阳，咸失厥位，不合礼制”，于是罢甘泉、河东之祀，而祀长安南北郊。

③ 杜佑《通典》，第42卷，第1171－1172页，北京，中华书局，1984。

④ 班固《汉书》，第25卷，第1268页，北京，中华书局，1962。

这一“元始故事”体现了汉代郊祀活动由原始巫术及方术向儒家祭祀体系的回归。尽管王莽的新朝很短暂，但东汉光武帝建武元年（25）采“元始故事”，“立郊兆于洛阳城南”（《后汉书·祭祀志》）。《东观汉纪》：“上都洛阳，制兆于南城七里，北郊四里，行夏之时，时以平旦，服色牺牲尚黑，名火德之运。常服、徽识尚赤，四时随色，季夏黄色。”《宋书·乐志》卷一记载：

> 汉光武平陇、蜀，增广郊祀，高皇帝配食（《祭祀志》：“位在中坛上”），乐奏《青阳》、《朱明》、《西皓》、《玄冥》、《云翘》、《育命》之舞。北郊及祀明堂，并奏乐如南郊。迎时气五郊：春哥《青阳》，夏哥《朱明》，并舞《云翘》之舞；秋哥《西皓》，冬哥《玄冥》，并舞《育命》之舞；季夏哥《朱明》，兼舞二舞。

“《青阳》、《朱明》、《西皓》、《玄冥》”在汉《郊祀歌》题为“邹子乐”，“《云翘》、《育命》之舞”，据《北堂书钞》卷一百七引《魏名臣奏》卢毓云“出自汉武”，“旧以祀天地”。明帝永平二年，“始迎气于五郊”（《后汉书·明帝本纪》），① 具体来说，立春日，迎春东郊，祭青帝句芒；立夏日，迎夏南郊，祭赤帝祝融；先立秋十八日，迎黄灵于中兆，祭黄帝后土；立秋日，迎秋西郊，祭白帝蓐收；立冬日，迎冬北郊，祭黑帝玄冥。明帝时分汉乐为四品，② “大予乐”即太乐，为“郊庙上陵之所用”。《后汉书·明帝本纪》：“（永平三年）秋八月戊辰，改大乐为大予乐。”注引《尚书·璇玑钤》：“有帝汉出，德洽作乐名予。”《汉官仪》：“太予乐令一人，秩六百石。”东汉郊祀活动基本采用西汉武帝时的《郊祀歌》，罕有创造。

---

① 《后汉书·祭祀志》：“迎时气五郊之兆自永平中，以礼谶及《月令》，有五郊迎气服色。因采元始中故事，兆五郊于洛阳。”“迎时气五郊”之仪在《后汉书·礼仪志》中记载颇详。

② 《宋书·乐志》卷二：“蔡邕论叙汉乐曰：一曰郊庙神灵，二曰天子享宴，三曰大射辟雍，四曰短箫铙歌。”《隋书·音乐志上》：“一曰《大予乐》，郊庙上陵之所用焉。”“二曰雅颂乐，辟雍飨射之所用焉。”“三曰黄门鼓吹乐，天子宴群臣之所用焉。”“其四曰短箫铙歌乐，军中之所用焉。”

三、告代祭天：魏晋南北朝时期的郊祀制度及郊祀歌辞

魏晋南北朝时期改朝换代频繁，郊祀活动亦频繁举行。汉献帝于建安元年春正月郊祀上帝于安邑，秋七月车驾至洛阳，丁丑郊祀上帝，大赦天下。自汉末大乱，“绝无金石之乐，乐章亡缺，不可复知”。后曹操平定荆州，获汉雅乐郎河南杜夔，使创定雅乐，“时又有散骑侍郎邓静、尹商善训雅乐，歌师尹胡能歌宗庙郊祀之曲，舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之”（《晋书·乐志》）。魏文帝曹丕黄初元年受汉禅位，燎告天地（《三国志·文帝本纪》）。明帝曹叡太和元年春正月，郊祀武皇帝以配天，宗祀文皇帝于明堂以配上帝（《魏志·明帝本纪》）。而自齐王曹芳正始以后，终魏代不复郊祀。而蜀汉刘备于章武二年营南郊于成都（《蜀志·先主传》），孙权初摄尊号于武昌，祭南郊告天。后王嗣位，终吴代不郊祀。

晋武帝司马炎泰始二年（266）诏定郊祀，一是去除明堂、南郊祀仪中的“五帝”神位，同称昊天，以宣皇帝（司马懿）配天，后太康三年（282）重新恢复南郊五帝神位；二是“丘郊不异”，将祀天的“圜丘”与祭地的“方泽”合二为一，于二至（冬至、夏至）合祀。泰始二年，诏郊祀明堂礼乐采用魏仪，使傅玄造郊祀之歌，有《祀天地五郊夕牲歌》、《祀天地五郊迎送神歌》、《飨天地五郊歌》、《天地郊明堂夕牲歌》、《天地郊明堂降神歌》、《天郊飨神歌》、《地郊飨神歌》、《明堂飨神歌》等。这些诗歌秉承“商周雅颂之体”，内容不外是颂以晋代魏之合法性，美先祖之文德与武功，希望上天及先祖歆享祭品，保佑子孙，诗体上采用典重古朴的四言体。

南朝频繁举行郊祀告天仪式，据金子修一统计，东晋自元帝建武元年（317）—恭帝义熙十四年（416）郊祀10次，刘宋自武帝永初元年（420）—顺帝元徽五年（477）郊祀22次，南齐自高帝建元元年（479）—和帝永元三年（501）郊祀10次，南梁自武帝天监元年（502）—武帝太清三年（547）共20次，陈自武帝永定元年（557）—后主太建十四年（582）11次。[①] 南朝对郊祀仪式讲论甚精，概言之，

① 金子修一《古代中国と皇帝祭祀》，第149－157页。

一是天、上帝、五帝之关系及"备乐"问题，二是郊、丘是否一致及郊祀时间。

关于天与上帝，《易·豫》："先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。"《孝经》："郊祀后稷以配天，宗祀文王于明堂，以配上帝。"上帝与天，连文重出。《宋书·乐志一》记建平王刘宏议："天尊不可以一称，故或谓昊天，或谓上帝，或谓昊天上帝，不得以天有数称，便谓上帝非天……言礼天者，谓常祀也，旅上帝者，有故而祭也。"这是比较有代表性的说法。"昊天上帝"与"五帝"在上古礼书中是有区别的，《周礼·司服》："大裘而冕，以祀昊天上帝，祀五帝亦如之。"清黄以周解释说："祀昊天之大神曰昊天上帝，祀五行分王之神曰五帝，兼祀五帝于南郊曰旅上帝，兼祀六帝于圜丘又曰大旅上帝。祀为专祭，旅者，会而祭之也。"① 而汉代受纬书神话影响很深，刘向云："天神之大者曰昊天上帝，亦曰太乙。其佐曰五帝，东方苍帝灵威仰，南方赤帝赤熛怒，西方白帝白招拒，北方黑帝叶光纪，中央黄帝含枢纽。牲帛及玉各依方色。"② 南朝时人们不信纬书神话，晋、宋时将"五帝"神位从昊天上帝座前移走，而归属明堂祭祀。《南齐书·乐志》："明堂祠五帝，汉郊祀歌皆四言，宋孝武使谢庄造辞，庄依五行数，木数用三，火数用七，土数用五，金数用九，水数用六。"《尚书·洪范》："一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。"加上位居中央的"土数五"，就成了"五行数"。谢庄所造《明堂歌》，"歌青帝辞"三言，依木数；"歌赤帝辞"七言，依火数；"歌黄帝辞"五言，依土数；"歌白帝辞"九言，依金数；"歌黑帝辞"六言，依水数。南齐高帝（萧道成）建元二年，黄门郎谢超宗制郊庙明堂乐，多删颜延之、谢庄辞以为新曲。梁武帝天监十七年，"南郊始除五帝祀"（《梁书·武纪》），将其归入明堂。

二是郊、丘是否一致及时间。西汉诸儒董仲舒、匡衡、张谭等认为《周礼》圜丘即南郊，郑玄说，祭昊天于圜丘，祭上帝于南郊。晋代将

---

① 黄以周《礼书通故》，第610页，北京，中华书局，2007。

② 《后汉书·明帝纪》注引，此说为汉人比较普遍的看法。《史记正义》引《帝命验》郑玄云："五帝者，四时所兆祭于四郊者也。苍曰灵威仰，太昊食焉；赤曰赤熛怒，炎帝食焉；黄曰含枢纽，黄帝食焉；白曰白招拒，少昊食焉；黑曰汁光纪，颛顼食焉。"魏王肃斥五行谶纬之名为妖怪妄言，而孙星衍则谓灵威仰等名目即《周官》大祝所辨之神号，则谶纬非尽无本也。见黄以周《礼书通故》，第610页。

南郊与圜丘合并。南齐武帝永明元年，尚书令王俭引《礼记·郊特牲》“郊之祭也，迎长日之至也，大报天而主日也”及《左传》“启蛰而郊”，认为“圜丘与郊各自行，不相害也”。[①] 梁武帝天监三年，“帝曰：圆丘自是祭天，先农即是祈谷……既祭昊天，宜在冬至。祈谷时可依古，必须启蛰，在一郊坛，分为二祭”。

南朝郊祀乐歌具有比较突出的复古倾向，如南齐郊祀乐“尽以韶为名”，“韶”来自于传说中的大舜“箫韶请成，凤凰来仪”（《尚书·舜典》）。其具体仪注：

> 工就位定，协律校尉举麾，太乐令跪赞云：“奏《懋韶》之乐。”降神，奏《通韶》；牲入出，奏《洁韶》；帝入坛及还便殿，奏《穆韶》。帝初再拜，舞《七德》，工执干楯，曲终复缀。出就悬东，继舞《九序》，工执羽籥。献爵于天神及太祖之座，奏登歌。帝饮福酒，奏《嘉韶》；就望燎，奏《报韶》。

梁武帝素谙音律，“乃定郊禋宗庙及三朝之乐”，国乐以“雅”为称，“止乎十二，则天数也”。

> 众官出入，奏《俊雅》，皇帝出入奏《皇雅》，皇太子出入奏《胤雅》，王公出入奏《寅雅》，上寿酒奏《介雅》，食举奏《需雅》，撤馔奏《雍雅》，牲出入奏《涤雅》，荐毛血奏《牷雅》，降神及迎送奏《諴雅》，皇帝饮福酒奏《献雅》，燎埋奏《禋雅》，其辞并沈约所制。普通中，荐蔬之后，改诸雅歌，敕萧子云制辞。既无牲牢，遂省《涤雅》、《牷雅》云。

梁武帝认为“事人礼缛，事神礼简”（《隋书·音乐志》），郊庙雅乐省并宫悬，“郊庙歌辞，应须典诰大语，不得杂用子史文章浅言”。所谓“典诰大语”即“《五经》为本，其次《尔雅》、《周易》、《尚书》、《大戴礼》”及“唐虞诸书，殷颂周雅”（《梁书·萧子云传》），如“皇雅”取《诗·大雅》“皇矣上帝，临下有赫”，“涤雅”取《礼记·郊特牲》“帝牛必在涤三月”，“牷雅”取《左传》“牲牷肥腯”，“諴雅”取

① 朱铭盘《南朝齐会要》，第33页，上海，上海古籍出版社，2006。

《尚书·大禹谟》“至諴感神”，“献雅”取《礼记·祭统》“尸饮五，君洗玉爵献卿”，“禋雅”取《周礼·大宗伯》“以禋祀祀昊天上帝”，《乐府诗集·郊庙歌辞三》载《皇雅》三首、《涤雅》一首、《牷雅》一首、《諴雅》三首、《献雅》一首、《禋雅》二首，同书记载《梁南郊登歌》二首、《梁北郊登歌》二首及《梁明堂登歌五首》，沈约所作。

史载梁武帝时“礼乐制度，粲然有序”，然自侯景之乱后，“乐府不修，风雅咸尽”。南朝陈沿袭前朝郊祀仪注，采用梁代乐章。陈文帝天嘉元年（560），始定圆丘、明堂及宗庙乐。但陈后主即位，对郊庙乐歌毫无兴趣，《隋书·音乐志》：

> 及后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。

《代北》即代歌、北歌，为北魏拓跋史诗。[①] 魏收《魏书·乐志》所称之“真人代歌”，“上述祖宗开基之由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章。昏晨歌之，时与丝竹合奏，郊庙宴飨亦用之”。《隋书·经籍志》“小学类”有《国语真歌》十卷，可能即代歌一百五十章。“国语”即鲜卑语，代歌是用汉语写鲜卑语音而成。北魏迁洛以后，对于拓跋旧物都以代、以北为称，所以北歌、代歌同义，两唐《乐志》都说北歌是“燕魏之际鲜卑歌”。《魏书·序纪》关于拓跋前史的史料出自《代歌》，迄今仍可称得上唯一史料。

北魏对天地的祭拜具有许多鲜卑旧习，如“西郊祀天”，《魏书·礼仪志》：“太祖登国元年，即代王位于牛川，西向设祭，告天成礼。”“登国元年”为公元386年，为北魏道武帝拓跋珪年号。“天兴元年，定都平城，即皇帝位，立坛兆告祭天地。”“天兴元年”为公元398年，祀天之礼用周典，“以夏四月亲祀于西郊”。二年正月亲祠上帝于南郊，以始祖神元皇帝配，五帝以下天文从食。“天文”包括日、月、五星、二十八宿、天一、太乙、北斗等。“天赐二年（405）夏四月，复祀天于西郊。”在祀天仪式中，“女巫”的活动值得注意，“女巫执鼓，立于陛之

---

① 田余庆《〈代歌〉、〈代记〉与北魏国史》，《历史研究》2001年第1期。

东，西面。选帝之十族子弟七人执酒，在巫南，西面北上。女巫升坛，摇鼓。帝拜，若肃拜，百官内外尽拜。”北族普遍信奉萨满教即巫教，而在秦汉以来历代王朝的国家宗教中早已没有了巫教的位置。

北朝祀天仪式信从郑玄礼说，“五精帝”如灵威仰、赤熛怒等神名皆来源于纬书。而南朝信奉《月令》，青帝、赤帝、白帝、黑帝、黄帝等五帝祀奉于明堂。北齐每三年一祭，以正月上辛禘祀昊天上帝于圜丘，以高祖神武皇帝（高欢）配。五精帝、天文等从祀。又祀感生帝灵威仰于南郊，以高祖神武皇帝配。北周以正月上辛祀昊天上帝于圜丘，以其先帝神农氏配，五帝、天文等从祀。又祀感生帝灵威仰于南郊，以始祖莫那配。关于北朝郊祀乐章，《乐府诗集·郊庙歌辞一》题解云：“元魏、宇文继有朔漠，宣武以后，雅好胡曲，郊庙之乐，徒有其名……梁、陈尽吴楚之音，周齐杂胡戎之伎。”《隋书·音乐志上》记北齐后主“唯赏胡戎乐……故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者”。同书记载北周太祖辅魏之时，得高昌乐伎。北周武帝聘皇后于北狄，“得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之”。“苏祇婆七调”亦于此时传入。① 而郊庙雅乐不为时人所重，《周书·崔猷传》：“时太庙初成，四时祭祀，犹设俳优角抵之戏，其郊庙祭官，多有假兼。”太庙成了俗乐演出的场所。

隋代建立以后，沿袭前朝郊祀故事，祀昊天上帝于圜丘。值得注意的是，隋代根据所祀神格不同，划分不同祭祀等级。《隋书·礼仪志》：“昊天上帝、五方上帝、日月、皇地祇、神州社稷、宗庙等为大祀；星辰、五祀、四望等为中祀；司中、司命、风师、雨师及诸星、诸山川等为小祀。”文帝热衷天地祭祀，从开皇元年（581）至仁寿元年（601）亲祠南郊、祭感生帝以及方泽共九次，而炀帝除大业元年（605）孟春祀感生帝、孟冬祀神州外，几乎没有郊祀的记录，可以说对这一古老礼仪了无兴趣。综而言之，从魏迄隋改朝换代频繁，开国之君与亡国之君往往有不一样的态度，正史中记载皇帝“亲郊”与否似乎成了改朝换代的主因。新朝君主为宣布继承之合法性，告代祭天，自称“天子”，宣

---

① 《隋书·音乐志》：“先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶，听其所奏，一均之中间有七声。”“七声”见该书。向达《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》论“七调”可能出于印度音乐之北宗。见其所著《唐代长安与西域文明》，第254页，北京，三联书店，1987。

扬“受命”而得天下的正当性。

四、礼书的编纂与唐郊祀仪式的展开

由汉迄唐，礼书的编纂可谓史不绝书。西汉河间献王刘德大搜经籍，得《周官》五篇，《士礼》十七篇。《汉书·艺文志》：“《记》百三十一篇，七十子后学者所记也。”戴圣删减而成四十九篇，即今本《礼记》。历代礼乐之沿革，详于正史之《礼志》、《乐志》。隋文帝命太常牛弘集南北仪注，定《五礼》一百三十篇。唐太宗诏房玄龄、魏征等礼官学士，修改旧礼，撰成《贞观礼》一百三十八篇，分为一百卷。唐高宗以《贞观礼》为不备，诏长孙无忌、杜正伦、李义府、许敬宗等人，于显庆三年（658）改订增删，增之为一百三十卷，是为《显庆礼》。“其文杂以式令，而义府、敬宗方得幸，多希旨傅会。事既施行，议者皆以为非。上元三年，诏复用《贞观礼》。由是终高宗世，《贞观》、《显庆》二礼兼行（《新唐书·礼乐志一》）”。玄宗时，学士张说以“唐《贞观》、《显庆礼》仪注前后不同，宜加折衷，以为唐礼。”玄宗乃诏徐坚、李锐、施敬本撰述，后萧嵩代李锐为学士，与王仲丘撰定为一百五十卷，即《大唐开元礼》。代宗贞元中，王泾“考次历代郊庙沿革之制及其工歌祝号，而图其坛屋陟降之序，为《郊祀录》十卷”。后又有韦公肃《礼阁新仪》三十卷、王彦威《曲台新礼》三十卷、《续曲台礼》等。

《新唐书·礼乐志一》：“冬至祀昊天上帝于圜丘，孟冬祫于太庙之礼，在乎坛壝、宗庙之间，礼盛而物备者莫过乎此也。”《唐会要》卷九载张九龄之议论：“天者百神之君，王者所又受命也。自古继统之主，必有郊配，盖敬天命、报所受也。”① 郊祀礼属于“吉礼”之最重要者，在武德令、贞观礼、显庆礼及开元礼中，其仪注、时令、种类等有不同的规定，金子修一将其列表如下：

① 王溥《唐会要》，第163页，北京，中华书局，1998。

祭祀种类＼礼名称	武德令	贞观礼	显庆礼	开元礼
冬至圜丘	昊天上帝	昊天上帝	昊天上帝	昊天上帝
正月祈谷	感帝（南郊）	感帝（南郊）	昊天上帝（南郊）	昊天上帝
孟夏雩祀	昊天上帝	五方上帝	昊天上帝（圜丘）	昊天上帝（圜丘）
季秋明堂	五方上帝	五方上帝	昊天上帝	昊天上帝
夏至方丘	皇地祇	皇地祇	皇地祇	皇地祇
孟冬地祭	神州（北郊）	神州（北郊）	皇地祇	神州（北郊）

从上表看出，显庆礼、开元礼对昊天上帝的祭祀每年四次，是二年一郊的南朝的八倍，这些祀天仪式大多为“有司摄事”。[①] 其中《大唐开元礼》为新、旧《唐书》礼志所取材，尤为重要。《序例上》：“凡国有大祀、中祀、小祀，昊天上帝、五方上帝、皇地祇、神州宗庙，皆为大祀；日月星辰、社稷、先代帝王、岳镇海渎、帝社、先蚕、孔宣父、齐太公及诸太子庙并为中祀；司中、司命、风师、雨师、灵星、山林、川泽、五龙祠等并为小祀。”关于冬至圜丘祀昊天上帝之神位，详见《大唐开元礼》：

> 冬至祀昊天上帝于圜丘坛上，以高祖神尧皇帝配，坐坛第一等祀。东方青帝灵威仰，南方赤帝赤熛怒，中央黄帝含枢纽，西方白帝白招拒，北方黑帝叶光纪及大明、夜明七坐坛第二等祀。天皇大帝、北辰北斗、天一、太一、紫微、五帝座并差在行位前，余内官诸坐及五星十二辰、河汉、都四十九座齐列俱在第二等十二陛之间，坛第三等祀。中宫市垣、帝座七公、日星、帝席、大角、摄提、太微、太子、明堂、轩辕、三台、五车、诸王、月星、织女、建星、天纪等十七座及二十八宿并差在前列，中宫余一百四十二座齐列皆在第三等十二陛间。又祀外官一百五座于内壝之内，又设众星之坐三百六十坐于内壝之外。

① 金子修一《古代中国と皇帝祭祀》，第55页。

唐圜丘遗址现在已被发现。① 从上文可以看出，所谓圜丘郊天祭祀实际上是“天文图”，《大唐开元礼》认为“此神位盖是浑仪制图”，“从祀”者皆为天官。“它们各自都是对以紫微宫为中心的天空之星的模仿，也是把圜丘这种模拟整个天空的建筑物视觉化了”。② 这来自于悠久的祭祀传统，远古羲和之官“钦若昊天，历象日月星辰，敬授人时”（《尚书·尧典》），祭祀、历法与天文星占之类密不可分。上文记载北魏、北齐、北周圜丘祭典都以“天文”从祀，以有别于北郊祭地、宗庙享人鬼。与此同时，《大唐开元礼》也将皇帝祭祀分为皇帝名下的祭祀和天子名下的祭祀两种，其中，南郊祀天、北郊祭地是天子祭祀的代表，在放置祖先牌位的宗庙庙享是皇帝祭祀的代表。③ 在妹尾达彦《唐长安城的礼仪空间》一文中，对唐代长安城的“国家礼仪”诸如圜丘、明堂、东南西北郊坛等列表说明，长安城主要是作为国家礼仪的舞台而被设计的，在长安城内外一年四季定期举行皇帝礼仪，由于这些礼仪，长安城成了天地诸神共同守护的宇宙中心地。④

圜丘祀天仪注分为七项内容，据《大唐开元礼》卷四《吉礼·皇帝冬至祀圜丘》记载：（一）斋戒（从祭祀日的七天前至前一天，皇帝和参与祭祀的官员斋戒）；（二）陈设（自祀日前三天至前一天，官员准备祭坛上陈列礼器）；（三）省牲器（有司检查祭牲和礼器）；（四）銮驾出宫（祀日前一天皇帝从太极宫出发并到达行宫）；（五）奠玉帛（祀日，皇帝在圜丘向昊天上帝奉献玉帛）；（六）进熟与馈食（皇帝在圜丘向昊天上帝奉献馔物）；（七）銮驾还宫。《新唐书·礼乐志一》将祀天仪注分为六节，即卜日、斋戒、陈设、省牲器、奠玉帛、进熟及馈食，与此稍有不同。祭仪进行之中，雅乐伴随始终，《新唐书·礼乐志十一》记贞观二年祖孝孙制定“大唐雅乐”，取《礼记·乐记》“大乐与天地

---

① 唐圜丘遗址1999年发现于陕西师大南操场，据推测建于隋代，为四层。第一层直径约五十四米，二层约四十，三层约二十九，四层约二十，各层层高不等，1. 5～2或3米。各层周围有十二陛，象征十二辰，午陛（南阶）比其他十一陛幅广，为皇帝所用。与明清用砖石材料不同，用夯土板筑，坛面、坛壁及台阶用石灰涂抹，外观呈白色。见社科院考古所《唐长安城圜丘遗址考古发掘成果汇报》，本文转引自金子修一《古代中国と皇帝祭祀》，第173页。

② 妹尾达彦《唐长安城的礼仪空间》，载《中国的思维世界》，沟口雄三、小岛毅主编，第482页，南京，江苏人民出版社，2006。

③ 金子修一《皇帝祭祀的展开》，载《中国的思维世界》，第411页。

④ 妹尾达彦《唐长安城的礼仪空间》，第476页。

同和”之意，制“十二和”以法“天之成数”即历法十二月。《乐府诗集·郊庙歌辞》卷四保存《唐祀圆丘乐章》八首，为贞观六年褚亮、虞世南、魏徵等作，《豫和》（降神）、《太和》（皇帝行）、《肃和》（登歌献玉帛）、《雍和》（迎俎）、《寿和》（酌献饮福）、《舒和》（送文舞迎武舞）、《凯安》（武舞）、《豫和》（送神），应是一完整祭仪乐歌。值得注意的是，《凯安》为贞观中创制的大型武舞，应用于郊庙宴会，舞者六十四人，《旧唐书·音乐志》：“凡有六变：一变象龙兴参野，二变象克靖关中，三变象东夏宾服，四变象江淮宁谧，五变象猃狁詟伏，六变复位以崇，象兵还振旅。”以舞蹈语言表现李唐建国的经历，是《破阵乐》的前身。《郊庙歌辞》卷五—六记载唐武后《唐享昊天乐十二首》、唐中宗《唐祀昊天乐十一首》、玄宗开元创制郊祀乐章《唐祀圆丘乐章十一首》以及封泰山、祈谷、明堂、雩祀诸乐章，保存比较完备。

五、结语

上文重点论述了汉—唐郊祀仪式及乐章，上帝和祖先是古代国家宗教祭仪的核心，其地位早在商代就已经确立。上帝至高无上，天地神灵以及国王的祖先都隶属于他，只有祖先能向帝说情；另一方面，只有国王才能与祖先沟通，因为国王是“予一人”（《礼记·曲礼下》），他凭着祖先的帮助加强其权威，对祖先所具有的宗教力量的信仰又使商朝的统治合法化，而祖先也有赖于献祭给他们的谷物与牺牲，上帝、祖先与人王处于“不隔”的状态之中。米尔恰·伊利亚德《中国古代宗教》注意到天神、祖先崇拜与历法之间的紧密联系，国王因为是“天子”，只有“天子”才有资格祭天，才有责任维系宇宙节律的正常运行。国王必须举行仪式，必须在周而复始的各种重要农时中代表天神。[①] 这一宗教思想可以说从商代一直贯穿到清代。金子修一《皇帝祭祀的展开》将古代中国皇帝祭祀分为“皇帝名下”和“天子名下”两种，郊祀（南郊祀天、北郊祭地）是“天子祭祀”的代表，祝文往往以“天子臣某”开头；而在放置祖先牌位的宗庙举行的祭祀（“庙享”）是“皇帝祭祀”的代表，祝文往往自称“皇帝臣某”。[②] 这是一个独到的发现，本文采用这一说法，主要研究的是“天子祭祀”。

---

① 米尔恰·伊利亚德《宗教思想史》，晏可佳等译，第466页，上海，上海社会科学院出版社，2004。

② 金子修一《皇帝祭祀的展开》，载《中国的思维世界》，第411页。

那么，经过由汉到唐很多朝代，郊祀仪式频繁举行的内在动力何在？借用涂尔干的名言“社会集团通过仪式周而复始地自我确立”，① 这是对郊祀功能的最好说明。妹尾达彦曾对“国家礼仪”的意义与机能的“一般性特征”做了精确概括：（一）国家礼仪将宣扬宇宙秩序和地上秩序相对应的观念，以生动的形式视觉化；（二）是造成国民支持并促成统治正统化的重要手段；（三）缓和、掩饰了国家内部的对立，造成社会的统合，进而对集团外部采取排斥和暴力；（四）统治者必须遵守公共礼仪规范和传统观念，因此礼仪也对统治权利自身利益施加了一定的制约。② 简言之，郊祀仪式是确立君主即位之合法性、王权之正统性及神圣性的最有效手段，“天子”是这一神圣仪式的中心，汉—唐史上许多大有为之君主如汉武帝、光武帝、梁武帝、隋文帝、唐太宗、武后、唐玄宗等往往是国家礼仪的积极倡导者。

郊祀乐属于上古时代的雅乐体系，服务于祀神仪式的需要，《易·豫卦》象辞：“先王以作乐崇德，殷荐上帝，以配祖考。”《周礼·大司乐》：“以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐，以致鬼神示。”《礼记·礼运》：“殷人尚声，臭味未成，涤荡其声，乐三阕，然后出迎牲，声音之号，所以诏告于天地之间也。”通过雅乐召唤“鬼神示”来享用人间的馨香，具有宗教伦理功能。历代郊祀乐章名目往往体现社会的核心价值，《通典·乐典二》：“周享神诸乐，多以夏为名，宋以永为名，梁以雅为名，后周亦以夏为名，隋氏因之，今国家以和为名。”另如汉《安世房中歌》多言“德”，可说是“以德为名”，南齐多以“韶”为名。郊庙雅乐的重要乐器是编钟，味淡声希，伶官口耳相传，其音韵曲折、乐律制度等亦迭兴迭毁，今依《通典·乐典》言其概略。

西汉初年制氏作钟，“但闻铿锵，不晓其意”，经过两汉始云周备。但“自东京大乱，绝无金石之乐，乐章亡缺，不可复知”，魏武帝曹操平荆州，获汉雅乐郎杜夔，“始设轩悬钟磬，复先代古乐”。晋武帝命荀勖、张华等人各造郊庙诸乐歌辞，荀勖“依古尺作新律吕，以调声韵”。至怀帝永嘉之末，伶官、乐器皆没于刘（渊、聪）石（勒）。江左因时无雅乐器及伶人，省太乐并于鼓吹，郊祀遂不设乐。梁武帝思弘古乐，素善音律，自制四器，名之为“通”，“定郊禋宗庙及三朝之雅乐，礼乐

① 转引自梅列金斯基《神话的诗学》，第40页，北京，商务印书馆，1990。

② 妹尾达彦《唐长安城的礼仪空间——以皇帝礼仪的舞台为中心》，载《中国的思维世界》，第467页。

制度，粲然有序”。但自侯景乱后，“乐府不修，风雅咸尽”。北魏道武帝平中山，获其乐悬，后邓渊制律吕，协音乐。但鲜卑虽屡获雅乐器，对此却不感兴趣，使“古乐音制，罕复传习，旧工更尽，声曲多亡”。至唐代贞观之初，合考隋氏所传南北旧乐，“梁陈尽吴楚之声，周齐皆胡虏之音”，乃斟酌南北，制“十二和”，名《大唐雅乐》，应用于郊庙、元会、冬至及册命大礼之中。至唐玄宗时完成《大唐开元礼》的编纂，其乐坊有“坐部伎”、“立部伎”，“立部伎”低“坐部伎”一等，而“立部伎”中绝无性灵者并入郊庙雅乐，雅乐的地位可见一斑。

郊庙礼制及雅乐服务于祭祀天神、地示、祖先的需要，具有极强的保守性。但在创制过程中吸收了巫祭乐舞、民间俗乐、胡部新声等音乐元素，如武帝时郊祀乐吸取楚地巫舞、“太一”祭祠、游仙乐舞等。南陈宣帝时定三朝之乐，“采梁故事，奏《相和》五引，各随王月”，“相和”曲来自民间俗乐。北魏郊庙乐章有《真人代歌》，叙鲜卑兴起之史诗，为南陈后主所欣赏。北魏“诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，以备百戏”，宣武帝以后，“始爱胡声，屈茨、琵琶、五弦、箜篌、胡鼓、铜钹、打沙罗，胡舞铿锵镗鞳，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽，歌响全似吟哭，听之者无不凄怆”。北齐、北周亦莫不如之。相对于郊庙乐章本身的陈陈相因，这些来自俗乐、胡部的乐章很值得重视。郊祀乐中很多是著名诗人创作的作品，《汉郊祀歌》中为“司马相如等数十人”所创作的，其中就有武帝本人的作品。《晋郊祀歌》作者为傅玄，《宋南郊登歌》作者颜延之，《宋明堂歌》为谢庄，《齐南北郊登歌》为谢超宗，《梁南北郊、明堂登歌》为沈约，《周祀五帝、方泽歌》为庾信，《乐府诗集》保存唐代乐章较为完整。这些郊祀乐章类似于黑格尔所说的“颂神诗”或“颂圣诗”，是诗人“出于忘我的精神状态”而创作的抒情诗。① 但通览《郊庙歌辞》的创作历史，真正出自诗人内心的赞颂实际上很少，更多的是仪式本身的需要。

作者简介：张树国，男，蒙古族，1965 年 12 月生于辽宁阜新，现为青岛大学文学院教授。出版专著《宗教伦理与中国上古祭歌形态研究》等书，发表论文四十余篇。

---

① 黑格尔《美学》，第三卷下册，朱光潜译，第 221 页，北京，商务印书馆，1991。

论乐官制度与歌诗文学的关系

——以《诗经》《楚辞》为例[①]

◇舒大清

(湖北黄石，湖北师范学院中文系，435002)

提　要：《诗经》《楚辞》的兴起，与当时的乐官制度有着密切的关系，其时代背景只有通过这个制度前提，才能得到更好的阐明，这对于后世的乐府诗研究也有很大的启示。

关键词：诗经　楚辞　乐官制度

先秦时代的诗歌有两次高峰，一是《诗经》，二是《楚辞》。和后世诗歌不同的是，《诗经》《楚辞》中的大部分诗歌均可唱，特别是《诗经》，全是乐歌，《楚辞》中的《九歌》是入乐的，而《离骚》及《九章》中的《涉江》、《哀郢》、《抽思》、《怀沙》五篇最后一段为乱辞，则知其为可唱。也就是说，《诗经》《楚辞》大部分是作为歌诗而出现的。没有这种歌诗现象，两次诗歌高潮的突现不可想象。

实际上，《诗经》开始并不是纯粹的文学现象，它承载着周代的礼乐文化，以诗乐为娱神乐民之工具，化人于无形之中，或作为外交的辞令等。而楚辞之产生，既有屈原作为朝廷礼官的因素，也有他被贬谪之后对民间祭祀歌谣的改革成分。从前者来说，周代的乐官制度对《诗经》的发展起了保障的作用，而楚国的乐官制度和民间的音乐习惯，自然是楚辞产生的制度条件。

之所以有这种发达的乐官制度，一方面是因为国家的统治需要，同时也是经济发展到一定程度的产物。在周朝建立天下之后，王者必须要功成作乐，既以娱神，又以乐民。后来，在音乐之中又发现其教化育民

---

① 本文是参考赵敏俐、吴相洲、刘怀荣、钟涛、方铭、沈松勤、陶允冀等先生所著《中国古代歌诗研究——从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》而成的，北京，北京大学出版社，2005。

的强大功能，于是《诗经》兼娱乐教化于一体。在此过程中，始终起作用的是乐官及其制度。至于楚国，既有与周王朝一致的功能，也有楚国自己的特点。特别是屈原的早期，楚国实际处在最富强的时代，其礼乐制度的需求特别旺盛，而其后期，文恬武嬉，君臣忘忧，乐风盛行，民间也受影响，以至屈原所到之处辄见巫风，这某种程度上也包括在乐官制度的范围之内。制度的保证，是《诗经》《楚辞》的直接物质条件。这种前提，是比一般的时代背景更直接的决定因素，应该受到关注。

下面我们以《诗经》《楚辞》为例，观看其特殊时代背景——乐官制度的影响。

《诗经》是周代诗歌总集，是中国的第一个文学高潮。为什么有《诗经》的出现?《诗经》的收集、整理是如何完成的?其应用、传播是如何展开的?无疑应该追溯到周代的乐官制度。《诗经·周颂·有瞽》:“有瞽有瞽，在周之庭。设业设虡，崇牙树羽。应田县鼓，鞉磬柷圉。既备乃奏，箫管备举。喤喤厥声，肃雍和鸣，先祖是听。我客戾止，永观厥成。”“瞽”就是当时的乐官之一，他们所奏的乐器种类繁富，乐调雍容悠扬，客人听之喜乐忘倦。《诗经·商颂·那》:“猗与那与!置我鞉鼓。奏鼓简简，衎我烈祖。汤孙奏假，绥我思成。鞉鼓渊渊，嘒嘒管声。既和且平，依我磬声。於赫汤孙!穆穆厥声。庸鼓有斁，万舞有奕。我有嘉客，亦不夷怿。”其中的音乐演奏很专业。虽然有人说《商颂》是商代的作品，但实际表现的是对先公先王的祭祀，代表的依然是周代宋国的音乐文化发展水平。至于《尚书》中尧令夔典乐教胄子，还是在周代乐府机构人员建设现状基础上对上古乐官制度所作的设想，可以间接看出周代乐官乐工的状况。所以《周礼·春官·宗伯》系统记录了周代乐官制度的设置:

大司乐，中大夫二人。乐师，下大夫四人、上士八人、下士十有六人、府四人、史八人、胥八人、徒八十人。

大胥，中士四人、小胥、下士八人、府二人、史四人、徒四十人。

大师，下大夫二人。小师：上士四人。瞽矇，上瞽四十人，中瞽百人，下瞽百有六十人。眡<目>三百人；府四人，史八人，胥十有二人，徒百有二十人。

典同，中士二人、府一人、史一人、胥二人、徒二十人。

磬师，中士四人、下士八人、府四人、史二人、胥四人、徒四十人。

钟师，中士四人、下士八人、府二人、史二人、胥六人、徒六十人。

笙师，中士二人、下士四人、府二人、史二人、胥一人、徒十人。

镈师，中士二人、下士四人、府二人、史二人、胥二人、徒二十人。

韎师，下士二人、府一人、史一人、舞者十有六人、徒四十人。

旄人，下士四人、舞者众寡无数、府二人、史二人、胥二人、徒二十人。

籥师，中士四人、府二人、史二人、胥二人、徒二十人。

籥章，中士二人、下士四人、府一人、史一人、胥二人、徒二十人。

鞮鞻氏，下士四人、府一人、史一人、胥二人、徒二十人。

典庸器，下士四人、府四人、史二人、胥八人。徒八十人。

司干，下士二人、府二人、史二人、徒二十人。

周代的乐官到如此齐备的境地，令人惊叹！赵敏俐先生说："《周礼》一书有理想化成分，但是从相关的历史史料看来，周王室中也的确存在着一个比较完整的音乐机构和比较完善的乐官制度，如果不是这样，那么周王室中众多的大规模的音乐歌舞活动将不能正常进行，以《诗经》为首的周代乐歌也不可能产生。"[①] 信哉斯言！没有如此系统的乐官机构和庞大的专业队伍，《诗经》的收集和整理不可能完成，《诗经》的演奏和赏乐不可能进行，《诗经》作为列国外交的重要工具不可能实现，《诗经》与礼相配合的乐之标志地位不可能确立，《诗经》的教育、普及和传播不可想象！其根源，基于细密的艺术分工。"艺术生产也是这样，我们很难想象，在没有分工的情况下，人类社会的艺术会有

① 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第58页，北京，北京大学出版社，2005年。

今天这样的成就。……周代社会……艺术生产的分工已经非常详细。”①周代的乐官机构系统细密如彼，而其职能则又明确划分如此，《周礼·春官·宗伯》：

> 大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。……
>
> 乐师掌国学之政，以教国子小舞。……
>
> 大胥掌学士之版，以待致诸子。……
>
> 小胥掌学士之征令而比之。……
>
> 大师掌六律、六同以合阴阳之声。……
>
> 小师掌教鼓鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。……
>
> 瞽蒙掌播鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。……
>
> 典同掌六律、六同之和，以辨天地、四方、阴阳之声，以为乐器。……
>
> 磬师掌教击磬，击编钟，教缦乐、燕乐之钟磬。……
>
> 钟师，掌金奏。……
>
> 笙师，掌教龡竽、笙、埙、籥、箫、篪、笛、管，舂、牍、应、雅，以教祴乐。……
>
> 鎛师掌金奏之鼓。……
>
> 韎师掌教韎乐。……
>
> 旄人掌教舞散乐，舞夷乐。……
>
> 籥师掌教国子舞羽、龡籥。……
>
> 籥章掌土鼓、豳籥。……
>
> 鞮鞻氏掌四夷之乐与其声歌。……
>
> 典庸器掌藏乐器庸器。……
>
> 司干掌舞器。……

各级乐官、乐工分工明确，职责具体，它们是《诗经》发生的制度基础。这里的大司乐相当于后世太学的祭酒，即所谓校长，其职责是总管学校的教育，而教育的主要方式无疑是音乐，通过音乐的学习，使国学学生既得到知识，又学会做人。而音乐之中，《诗经》是主要教材。

---

① 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第 79 页，北京，北京大学出版社，2005 年。

那么在更早的时期，《诗经》必处在一种形成的过程中，它的收集和整理，自然受到巨大的影响。乐师相当于教师的职能，履行具体的教育任务，其中既教音乐，又教舞蹈，而其发展的后期，则变成以《诗经》文本的教导为主。大胥相当于学校的行政管理人员，负责学生的学籍等工作。小胥在大胥的统辖之下，分管一些更具体的行政事务。太师相当于研究人员，对音乐的总体性质进行探索，把握其基本规律，其结论则被传达到教师们的手上。小师则是具体管教鼓鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌的工作。瞽矇、典同、磬师、钟师、笙师、鎛师、韎师、旄人、籥师、籥章、鞮鞻氏类似于今天各专业的教师。典庸器、司干近似于现在的教辅人员。要之，周代以音乐为教育载体的学校机构是多么的完善，而在此过程中，对其主要教材《诗经》的推动，会达到怎样的地步，也可想见。

赵敏俐先生说："在周代的乐官机构里，几乎各种乐器和各种歌乐舞蹈都有专人来教，有专人来表演，甚至连乐器都有专人来保管。分工的出现促进了歌舞音乐的发展，也为国家音乐机构的建立提供了专业人才；同时国家音乐机构的建立又保证了专业人员生存的条件，进一步促进他们在专业艺术上的发展，二者互相促进，这是周代诗歌艺术向前发展的重要基础。"① 《诗经》作为成熟的诗歌形态，最直接的时代背景，不用说就在制度的坚强保证，以至初民时代的诗歌，达到如此高度的成就。至于这种制度存在于西周的初际、中后期，或是春秋中前期，已不重要，关键在于它是《诗经》产生的最直接物质条件。

明白了周代完善的乐官制度，接下来就对这种制度发生的政治经济文化背景进行探讨。

周代乐官制度的文化背景是什么呢？那就是周王朝建国之后，为了统治需要而进行的系统文化建设。《史记·乐书》说得好："王者功成作乐，治定制礼。其功大者其乐备，其治辨者其礼具。"为治好国家，礼乐文化建设成了要务。在《周礼》一书中，《春官·宗伯》成为朝廷各种官制之首。《尚书·尧典》说："帝曰：'契，百姓不亲，五品不逊。汝作司徒，敬敷五教，在宽。'"司徒在尧时主管教化的事务，礼、乐即包含其中。秦、汉之后，司徒为三公之首。历代史书中，《礼乐志》位

① 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第 61 页，北京，北京大学出版社，2005。

于诸志前列。这一切在周王朝即已奠定，后世袭用不变。礼、乐制度之中，乐官与礼制相需而行，缺一不可。礼主分，乐主合：分则上下有序，尊卑有别，安分守己，国泰民乐；合则贵贱相爱，官民相悦，同心同德，普天同庆。途径不同，目的则一，都为的是教育人民，团结一致，使国家永远如磐石之安、金汤之固。而乐的工作即由乐官乐工们承担。

乐官的成立过程是怎样的呢？多半典籍都将它定在周公摄政的第六年，此外，也有放在周成王或者武王时代的，总之周的开国时代，是乐官制度奠定的重要时期。[①]《尚书大传·嘉禾传》："周公居摄六年，制礼作乐。"[②]《尚书大传·洛诰传》："周公摄政，四年建卫侯，五年营成周，六年制礼乐。"《周礼·天官·冢宰第一》："惟王建国。"郑注："周公居摄而作六典之职，谓之《周礼》。"《史记·周本纪》："成王……归在丰，作《周官》。兴正礼乐，度制于是改。"《周颂·执竞》："自彼成康，奄有四方，斤斤其明。钟鼓喤喤，磬筦将将，降福穰穰。"赵敏俐先生说："周武王刚刚建国，……就制作了《大武》乐章，这是周代礼乐文化制度建设的开始。"[③] 此外，西周中后期诸王，也有作乐的举动。[④] 要之周代不同时期对乐官制度的支持促进，才是乐官制度的时代背景。也就是说，在诗歌文学与政治经济文化背景之间，有一个乐官或乐府制度的桥梁，对于它的阐释和考证，就成了诗文时代背景的决定性叙述。

至于说到楚辞的文化背景，与《诗经》大致相近。而在以前的相关研究中，人们总是详细地讲论楚国的历史、民间歌谣和重淫祀信巫鬼的传统，再与屈原的身世经历一结合，其背景叙述就完成了。其实这些论述，总是不太能信服读者之心，因为它们缺少一个最关键的因素，即楚国乐官机构建设叙述的缺位。

---

① 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第 57 页，北京大学出版社，北京，2005。

② 《尚书大传》，文渊阁四库全书本。以下几段引文参考赵敏俐等先生的《中国古代歌诗研究》，第 57 页，北京，北京大学出版社，2005。

③ 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第 57 页，北京，北京大学出版社，2005。

④ 马银琴《西周穆王时代的仪式乐歌》，《中国诗歌研究》，第 1 期，北京，中华书局，2002。

楚国乐官制度已经没有直接的历史记录，但是从楚辞中，仍然可以找到大量的间接材料。最突出者首推《楚辞·招魂》中的一段：

> 肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》、《采菱》，发《扬荷》些。美人既醉，朱颜酡些。娭光眇视，目曾波些。被文服纤，丽而不奇些。长发曼鬋，艳陆离些。二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。竽瑟狂会，搷鸣鼓些。宫庭震惊，发《激楚》些。吴歈蔡讴，奏大吕些。

其次《大招》中的一段可以辅证：

> 代、秦、郑、卫，鸣竽张只。伏戏《驾辩》，楚《劳商》只。讴和《扬阿》，赵箫倡只。魂乎归徕！定空桑只。二八接舞，投诗赋只。叩钟调磬，娱人乱只。四上竞气，极声变只。魂乎归徕！听歌课只。朱唇皓齿，嫭以姱只。

此处的楚国音乐歌舞机构，与周王朝的乐官制度一样，具有强烈的制度特征：有专业的歌舞者，有专门的伴奏者，特别选定的歌曲，固定的舞蹈套式。但目的大异：只为享乐而设。所以《招魂》中称之为“女乐”，歌者是秀色惊人的美女，唱的曲子既有楚国民间爱情小调，也有当时各国的流行曲词，还有专业文人创作的新歌，舞者是一排排的舞女，长袖纤衣，翩翩回旋，起动整齐，艳色弥漫，伴奏者的乐器钟鼓齐鸣，竽瑟间作，宫殿震惊，喧声四溢，诗乐舞一应俱全，与南朝时代的宫廷歌舞十分相似。这真如《乐记》所说的“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趣数烦志，齐音骜辟骄志，四者皆淫于色而害于德”，是郑卫亡国之音，桑间濮上之曲，是奸声乱色、淫乐废礼、惰慢邪辟，是“淫乐兴焉”，体现战国时代的共同特征，礼崩乐坏，声色纵横。不过楚国更甚，其统治集团的穷奢极侈、腐败堕落到了令人吃惊的程度。

尽管是淫乐奸声，但毕竟是专业的乐官机构，这如同汉武帝时施用郑声的乐府一样，也有其意义，它们是楚辞产生的制度保证。“在楚国宫廷中还有一支专为贵族享乐观赏的歌舞队伍。……正是这种朝廷的音乐歌舞机构的建设，为以屈原为代表的楚歌的生产奠定了另一个良好的

基础"。[1] 当然《招魂》与《大招》，有人以为非屈原所作，但去其时代不远，仍可视之为屈原创作的乐官背景。

和汉乐府制度一样，楚国女乐建制外，还有主管祭祀的音乐机构，专司祀神之事。《九歌》等诗篇述之明白，《东皇太一》：

> 吉日兮辰良，穆将愉兮上皇。抚长剑兮玉珥，璆锵鸣兮琳琅。瑶席兮玉瑱，盍将把兮琼芳。蕙肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆。扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。

《东君》也有娱神的记载：

> 羌声色兮娱人，观者憺兮忘归。緪瑟兮交鼓，箫钟兮瑶簴。鸣篪兮吹竽，思灵保兮贤姱。翾飞兮翠曾，展诗兮会舞。应律兮合节，灵之来兮蔽日。

《礼魂》中则以送神乐舞终结：

> 成礼兮会鼓，传芭兮代舞。姱女倡兮容与。春兰兮秋菊，长无绝兮终古。

在《东皇太一》中，人们选定良辰吉日，隆重地迎接天帝，他们佩剑携玉，奠酒奉浆，乐官们扬枹击鼓，引吭高歌，在美妙的诗歌音乐舞蹈场面中，神灵们翩然降临。《东君》记乐官乐工迎接太阳神，《礼魂》叙乐官歌女们送别诸神。"它在客观上所描绘的正是楚国宫廷祭祀的盛况"，[2] 证明了"在楚国的国家机构建设中，是存在着一个庞大的为祭祀典礼等服务的歌舞艺术群体的"。[3] 其职能像汉乐府中的太乐机构一样，

---

① 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第136页，北京，北京大学出版社，2005。

② 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第136页，北京，北京大学出版社，2005。

③ 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第136页，北京，北京大学出版社，2005。

负责朝廷祭典，有庄严的职责，是不可缺少的一环。

同时，楚国乐官还兼有外交功能。《左传·成公十二年》："晋郤至如楚聘，且莅盟。楚子享之，子反相，为地室而县焉。郤至将登，金奏作于下，惊而走出。"晋国郤至出使楚国缔结盟约，楚共王热情款待，在地下室中，乐器高悬，鼓声大作之际，郤至竟吓得跑了出来。此虽为春秋时事，但至战国时代，依然存在。

其实在楚数百年的历史中，乐官有一套完整的系统。《左传》记载晋侯视察军府，见到楚国乐官钟仪，问他是何族何官，钟仪说是乐官，并且是世袭，《左传·成公九年》："问其族，对曰：'泠人也。'公曰：'能乐乎？'对曰：'先父之职官也，敢有二事？'"钟氏的姓氏来源，应是其职官所致，可知此官职由来已久。到了春秋后期，此职依然可见，《左传·定公五年》："王将嫁季芈，季芈辞曰：'所以为女子，远丈夫也。钟建负我矣。'以妻钟建，以为乐尹。"钟建是钟仪的子孙，在吴军入郢楚国大乱之际，危急之中背负季芈出逃，因而与她相爱，事后季芈要嫁给钟建，楚昭王只好同意，并任命钟建为乐尹，战国后期为伯牙鼓琴的音乐大师钟期，也是钟氏子孙，则知楚国乐官纵贯春秋战国。

总之，到屈原时代，与周王朝乐官系统比，楚乐官祭祀神灵者众，周乐官祭祀祖宗的多。其次两国乐官均有宴乐宾客之功，还能满足贵族享乐的需要。在教育人才方面，楚乐官也跟周王朝的大司乐、乐师的职能相去不远，《离骚》说："余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩。畦留夷与揭车兮，杂杜衡与芳芷。冀枝叶之峻茂兮，原俟时乎吾将刈。"这是说屈原教育了很多的学生，而当时的课程中包有音乐，这在《国语·楚语》中有清楚的揭示，它证明以下结论的正确："在巫风甚重的楚国，……作为国家礼乐活动和文化教育的这种职能，很可能就由左徒或三闾大夫，也就是屈原这样的人来负责。"即从祭祀神祖、外交宴乐君臣和合、娱乐享受、教育人才四个方面来说，楚乐官与周乐官的功能十分接近，这就是为什么不在秦、齐、韩、赵、魏、燕，而在楚国出现伟大诗歌高潮的原因。

屈原与这种制度的关系最密。赵敏俐先生说："屈原是一个身兼神职、宗职和政职三种要职于一身的人物。从神职方面说，屈原掌管国家的祭祀，《九歌》的制作可以证明他的这种职责，……；从宗职方面说屈原掌管楚国贵族三姓的宗族事务，并负责贵族子弟的教育，……；从政职方面说，屈原'入则与王图议国事，以出号令；出则接遇宾客，应

对诸侯。’……屈原在楚国所承担的这些工作职能，应该相当于《周礼》中的春官宗伯和其下属大司乐的职位，而同时屈原又在楚国政坛上发挥着极其重要的作用，掌管着宗族事务。……（屈原的）政治活动与巫术活动以及歌舞教育活动结合得相当紧密。”①

楚国乐官的功能与周王朝的固然相近，但指导思想截然不同，中庸节制变成了放肆无度。他们违背礼义，大兴声色，这也使楚辞消解了《诗经》的理性精神，表现出纵情、执著、任性、偏激、神异的倾向，受到正统儒者的责难，但确实开辟了一条新路，创造出新的诗歌奇迹。

楚国的文化背景，成为屈原及其乐官制度的基础。“屈原所生长的巫风甚重的国度，为屈原从事歌诗艺术提供了丰厚的文化土壤；楚国宫廷与民间歌舞的兴盛，为屈原从事歌诗艺术生产提供了最直接的物质材料和精神材料；屈原的贵族出身和他在楚国承担的职务，为他的歌诗艺术生产提供了充足的文化保障……；还有屈原个人不凡的艺术天赋以及他个人的生命遭际，是他的一系列伟大的艺术产品得以产生的个体条件。”②

战国时期其他国家也有自己的乐官，为什么只有楚国产生伟大诗篇？这是因为楚国的乐官制度超越他国，大放异彩。如秦国，李斯《谏逐客书》说它击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌呜呜，赵王与秦王会于渑池，二人相互鼓乐。《孟子》载齐威王说不悦先王之声，只爱世俗之乐。《韩非子》的寓言说齐闵王喜欢独奏之乐。魏文侯更是听古乐则唯恐卧，听郑卫之音则不知倦。《战国策·楚策》苏秦游说楚王说：“韩、魏、齐、燕、赵、卫之妙音美人必充后宫矣。”燕国荆轲易水作别，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，哀感路人，后又为慷慨羽声，士皆瞋目，怒发上冲冠。《吕氏春秋·仲夏季·侈乐篇》说：“宋康王时，作为千钟。”秦、赵二国乐奏用于外交，齐、魏、韩、卫、宋则多属娱乐之需，而燕国则带有自娱自乐的特点。诸国实际的乐官机构可能更丰富，但显然不及楚之全备。

乐官发达的政治经济前提，就在楚国的富强。当时有所谓“横成则秦帝，纵成即楚王”的说法，可证此论。楚自威王灭越，其地东至于

---

① 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第 140 页，北京，北京大学出版社，2005。

② 赵敏俐等著《中国古代歌诗研究》，第 140 页，北京，北京大学出版社，2005。

海，北渐于河，西有巴蜀，南及黔粤，占有大半个中国。楚国地大物博，财宝山积，《史记·货殖列传》说："郢都，西通巫、巴，东有云梦之饶。陈在楚夏之交，通鱼盐之货"、"东有海盐之饶，章山之铜，三江、五湖之利"、"豫章出黄金，长沙出连锡"。《楚辞·招魂》中的铺陈，更令人惊叹楚国财富的丰饶。楚军带甲百万，粟支十年，武器锋利，将士果锐，军声远震，天下畏服。《荀子·议兵篇》："楚人鲛革犀兕以为甲，坚如金石，宛钜铁釶，惨如蜂虿，轻利僄遬，卒如飘风。"如果楚国用人得当，政治清明，人民拥戴，统一中国的可能性将远大于秦国。① 然而怀、襄昏庸，信奸用谗，国政颠倒，多次大败于秦，使楚国力大衰。但其国境远大，纵深广，腹地阔，方城以为墙，汉水以为池，一时感受不到亡国的威胁，所以君臣忘忧，文恬武嬉，巨大的财富反而变成享受声色的条件，其乐官得到空前的繁荣。这固然不利于楚国的政治、军事建设，但却成就了诗歌的辉煌。

以上，我们以《诗经》和《楚辞》创作的文化背景为例进行了论述。《诗经》和《楚辞》的最直接背景，都是当时的乐官制度，而这种制度，是诗歌繁荣的根本原因。之所以有此制度，是由其国其朝的政治经济形势决定的：周王朝要以礼乐治国化民，楚国则国富忘忧，寄情于声乐。形势有异，结果则同，从而造就了两个伟大的诗歌时代。

这种乐官制度对诗歌的影响，用到两汉以后的文学史，也有重大的启示。汉代诗歌的高潮，是因武帝立乐府造成，汉末建安诗潮，曹魏设立清商署是重要原因，盛唐诗歌巅峰的显现，无疑受到玄宗时代太常寺、梨园、教坊等音乐机构暴兴的影响，其他如南朝的宋文帝孝武帝、齐武帝、梁武帝简文帝元帝、陈后主、五代南唐后主，则因帝王的喜好和提倡，相关机构活跃，文人创作旺盛，掀起一个个诗歌浪潮，表明诗歌的狂飙与当时乐官制度的密切关系。反过来说，如果没有乐官类机构的存在，或者这种机构处于寡淡的状态，诗歌是不容易兴盛的。譬如汉初立乐府之前的时代，高帝、惠帝、吕后、文帝、景帝六十年间，国家日渐强大，社会财富日增，基本未见诗歌的兴起。唐代高祖、太宗、高宗、武后、中宗、睿宗，时间将近百年，文化成熟，经济强大，政治威望崇高，但诗歌文艺居于比较黯然的状态，我们虽不能说这完全是乐府制度的缺位所造成，但依然是极其重要的原因。其他如宋初、明初、清

① 游国恩等著《中国文学史》，第 12 页，北京，人民文学出版社，1963。

初，都存在这样的问题。而每个朝代后期或少数民族的政权，如西汉末的哀帝、王莽时代，东汉时代，东晋一朝，北魏、北齐、北周、隋朝，南宋后期，辽、西夏、金、元诸朝，短命王朝如秦、三国时蜀汉东吴，五胡十六国、五代十国等，诗歌基本是空白，某种程度上是因其乐府类机构阙如引起的。因此乐官或乐府制度成了一个时代诗歌文学的重要保证和前提，对乐官或乐府制度的关注，将变成诗歌文学史背景探索的一个新的路径。而更基础的政治经济文化背景论述，又成了乐官或乐府制度的发展背景。

因此，中国诗歌的研究中，开展历代乐官乐府制度的研究，成为文学史背景写作的一个新课题。有关周代乐官制度，秦汉乐府制度，魏晋南北朝乐府制度，隋唐乐府制度，宋元乐府制度，明清乐府制度，当代中国的文艺制度，甚至整个中国乐府制度史的探讨活动，正在如火如荼地进行，表明乐官或乐府制度是诗歌繁兴的一个重要原因。

作者简介： 舒大清，男，1965年生，湖北鄂州人，文学博士，湖北师范学院中文系副教授。

唐教坊乐工考

◇左汉林

（北京，中央财经大学文化与传媒学院，100081）

提　要：本文对教坊乐工进行考证，不仅考证其事迹，对其音乐技能和供奉教坊的时间亦尽量详考。

关键词：唐代　教坊　乐工

本文对教坊乐工进行考证，不仅考证其事迹，对其音乐技能和供奉教坊的时间亦尽量详考。①

1. 黄幡绰

唐崔令钦《教坊记》："内妓歌，则黄幡绰赞扬之；两院人歌，则幡绰辄訾诟之。"② 则黄幡绰似为教坊中人，而以俳优见长。唐赵璘《因话录》卷四《角部》："玄宗问黄幡绰：'是勿儿得人怜？'对曰：'自家儿得人怜。'上又尝登苑北楼，望渭水，见一醉人临水卧。问左右：'是何人？'左右不知，将遣使问之。幡绰曰：'是年满令史。'上问曰：'汝何以知？'对曰：'更一转入流。'上笑而止。上又与诸王会食，宁王对御坐喷一口饭，直及龙颜。上曰：'宁哥何故错喉？'幡绰曰：'此非错喉，是喷嚏。'"③ 唐段成式《酉阳杂俎》卷十二《语资》："明皇封禅泰山，

---

① 教坊可考的乐工数量不多，乐工的事迹亦曾经有学者考订。如任半塘《教坊记笺订》（北京，中华书局，1962）列出教坊乐人名单，计"皆属教坊"者 21 人，"可能曾属于教坊"者 19 人。修君、鉴今《中国乐妓史》（北京，中国文联出版社，1993）多言及教坊乐人事迹。李昌集《唐代宫廷乐人考略》（见钟振振等主编《第三届唐宋诗词国际学术研讨会论文集》，第 21 页，北京，中国社会出版社，2004）亦列出教坊乐工名单及参阅文献，对乐工事迹有简略考证。另李尤白《梨园考论》（西安，陕西人民出版社，1995）虽考证梨园弟子，亦多言及教坊乐工事迹。

② 参见任半塘《教坊记笺订》，第 40 页，北京，中华书局，1962。

③ 赵璘《因话录》，第 4 卷，《唐五代笔记小说大观》，丁如明等点校，第 858 页，上海，上海古籍出版社，2000。

张说为封禅使。说女婿郑镒，本九品官。旧例封禅后，自三公以下皆迁转一级。惟郑镒因说骤迁五品，兼赐绯服。因大脯次，玄宗见镒官位腾跃，怪而问之，镒无词以对。黄幡绰曰：‘此泰山之力也。’”① 则黄幡绰常侍从玄宗左右，受到玄宗的宠信。

唐段安节《乐府杂录》“俳优”条：“开元中，黄幡绰、张野狐弄参军。”② 则黄幡绰又长于弄参军。唐段安节《乐府杂录》“拍板”条：“柏板本无谱。明皇遣黄幡绰造谱，乃于纸上画两耳以进。上问其故，对：‘但有耳道，则无失节奏也。’韩文公因为乐句。”③ 唐南卓《羯鼓录》亦记黄幡绰知音。可知黄幡绰可能又通音乐。

唐李德裕《次柳氏旧闻》：“安禄山之叛也，玄宗忽遽播迁于蜀，百官与诸司多不知之。有陷在贼中者，为禄山所胁从，而黄幡绰同在其数，幡绰亦得出入左右。及收复，贼党就擒，幡绰被拘至行在。上素怜其敏捷，释之。有于上前曰：‘黄幡绰在贼中，与大逆圆梦，皆顺其情，而忘陛下积年之恩宠。禄山梦见衣袖长，忽至阶下，幡绰曰：当垂衣而治之。禄山梦见殿中槅子倒，幡绰曰：革故从新。推之多此类也。’幡绰曰：‘臣实不知陛下大驾蒙尘赴蜀，既陷在贼中，宁不苟悦其心，以脱一时之命？今日得再见天颜，以与大逆圆梦，必知其不可也。’上曰：‘何以知之？’对曰：‘逆贼梦衣袖长，是出手不得也。又梦槅子倒者，是胡不得也。以此臣故先知之。’上大笑而止。”④ 可知安史之乱中黄幡绰陷贼，收京后又回到朝廷。黄幡绰在朝廷的时间当在玄宗、肃宗朝。

2. 裴承恩

唐崔令钦《教坊记》中有“筋斗裴承恩”，⑤ 则裴承恩当系教坊乐工，供奉于玄宗朝，善筋斗。任半塘以为他是西域人。⑥

3. 裴大娘

---

① 段成式《酉阳杂俎》，第12卷，《唐五代笔记小说大观》，丁如明等点校，第607页，上海，上海古籍出版社，2000。

② 段安节《乐府杂录》“俳优”条，《中国古典戏曲论著集成》本，第49页，北京，中国戏剧出版社，1959。

③ 段安节《乐府杂录》“拍板”条，《中国古典戏曲论著集成》本，第58页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 李德裕《次柳氏旧闻》，《唐五代笔记小说大观》，丁如明等点校，第470页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑤ 参见任半塘《教坊记笺订》，第49页，北京，中华书局，1962。

⑥ 参见任半塘《教坊记笺订》，第50页，北京，中华书局，1962。

唐崔令钦《教坊记》："筋斗裴承恩妹大娘，善歌。"① 则裴大娘为裴承恩之妹，善歌，供奉教坊亦当在玄宗朝。

4. 侯某

唐崔令钦《教坊记》："筋斗裴承恩妹大娘，善歌，兄以配竿木侯氏。"② 则侯氏亦为教坊中人，供奉教坊亦当在玄宗朝，善竿木。

5. 赵解愁

唐崔令钦《教坊记》中有"长入赵解愁"，③ 则赵解愁为教坊中"长入"，他供奉教坊亦当在玄宗朝。张祜《千秋乐》："八月平时花萼楼，万方同乐奏千秋。倾城人看长竿出，一伎初成赵解愁。"④ 则赵解愁长于竿木。

6. 张四娘

唐崔令钦《教坊记》："苏五奴妻张四娘善歌舞，亦姿色，能弄踏谣娘，有邀迓者，五奴辄随之前。"⑤ 则苏五奴妻张四娘为教坊中人，善歌舞，能弄踏谣娘，供奉教坊亦当在玄宗朝。但苏五奴未必是教坊乐工。

7. 范汉女

唐崔令钦《教坊记》："范汉女大娘子，亦是竿木家。开元二十一年，出内，有姿媚而微愠羝。"⑥ 则范汉女亦教坊工人，是竿木家，开元二十一年（733）出内，则她供奉教坊当在开元年间，根据陈寅恪《元白诗笺证稿》可能是胡人。范汉是否属于教坊则不可知。

8. 吕元真

唐崔令钦《教坊记》："吕元真打鼓，头上置水碗，曲终而水不倾动，众推其能定头项。"⑦ 则吕元真为教坊工人，擅长打鼓，供奉教坊亦当在玄宗朝。

9. 某小儿

唐崔令钦《教坊记》："教坊一小儿，筋斗绝伦！乃衣以缯采，梳

---

① 参见任半塘《教坊记笺订》，第49页，北京，中华书局，1962。

② 参见任半塘《教坊记笺订》，第49页，北京，中华书局，1962。

③ 参见任半塘《教坊记笺订》，第49页，北京，中华书局，1962。

④ 张祜《千秋乐》，《全唐诗》，第511卷，第5876页，北京，中华书局，1999。

⑤ 参见任半塘《教坊记笺订》，第51页，北京，中华书局，1962。

⑥ 参见任半塘《教坊记笺订》，第52页，北京，中华书局，1962。

⑦ 参见任半塘《教坊记笺订》，第56页，北京，中华书局，1962。

洗，杂于内伎中。少顷，缘长竿上，倒立，寻复去手。久之，垂手抱竿，翻身而下。……中使宣旨云：‘此伎尤难，近方教成。’”① 则此教坊小儿亦供奉教坊，长于筋斗和竿木。

10. 任氏四女

唐崔令钦《教坊记》：“任智方四女皆善歌。其中：二姑子吐纳凄婉，收敛浑沦；三姑子容止闲和，旁观若意不在歌；四姑子发声遒润虚静，似从空中来。”② 则任智方四女皆教坊乐人，皆善歌。从此则材料可以看出教坊乐工有一家供奉于教坊者。

11. 庞三娘

唐崔令钦《教坊记》：“庞三娘善歌舞，然特工装束。又有年，面多皱，帖以轻纱，杂用云母和粉蜜涂之，遂若少容。尝大酺汴州，以名字求雇。……故坊中呼为‘卖假金贼’。”③ 则庞三娘为教坊中人，善歌舞，工化妆，在大酺汴州时曾以名字求雇。可知教坊乐工亦可求雇于宫廷之外。

12. 颜大娘

唐崔令钦《教坊记》：“有颜大娘，亦善歌舞。眼重、脸深，有异于众。能料理之，遂若横波，虽家人不觉也。”④ 则教坊乐工颜大娘，善于歌舞和化妆，从其容貌看，或为胡人。

13. 魏二

唐崔令钦《教坊记》：“魏二容色粗美，歌舞甚拙。尝与同类宴集，起舞。”⑤ 则魏二为教坊工人，拙于歌舞。

14. 杨家生

见于唐崔令钦《教坊记》，尝与魏二纷争，其余事迹不详。

15. 王辅国

见于唐崔令钦《教坊记》，事迹不详。

16. 郑衔山

见于唐崔令钦《教坊记》，事迹不详。

17. 薛忠

---

① 参见任半塘《教坊记笺订》，第47页，北京，中华书局，1962。

② 参见任半塘《教坊记笺订》，第42页，北京，中华书局，1962。

③ 参见任半塘《教坊记笺订》，第42页，北京，中华书局，1962。

④ 参见任半塘《教坊记笺订》，第43页，北京，中华书局，1962。

⑤ 参见任半塘《教坊记笺订》，第44页，北京，中华书局，1962。

见于唐崔令钦《教坊记》，事迹不详。

18. 王琰

见于唐崔令钦《教坊记》，事迹不详。

19. 许和子

唐段安节《乐府杂录》："开元中，内人有许和子者，本吉州永新县乐家女也，开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院。既美且慧，善歌，能变新声。韩娥、李延年殁后千余载，旷无其人，至永新始继其能。遇高秋朗月，台殿清虚，喉啭一声，响传九陌。明皇尝独召李谟吹笛逐其歌，曲终管裂，其妙如此。又一日，赐大酺于勤政楼，观者数千万众，喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。上怒，欲罢宴。中官高力士奏请：'命永新出楼歌一曲，必可止喧。'上从之。永新乃撩鬓举袂，直奏曼声，至是广场寂寂，若无一人；喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。洎渔阳之乱，六宫星散，永新为一士人所得。韦青避地广陵，因月夜凭阑于小河之上，忽闻舟中奏水调者，曰：'此永新歌也。'乃登舟与永新对泣久之。青始亦晦其事。后士人卒，与其母之京师，竟殁于风尘。及卒，谓其母曰：'阿母钱树子倒矣！'"① 《太平御览》卷五百七十三《乐部》十一所记略同。王仁裕《开元天宝遗事》卷四"歌直千金"条："宫妓永新者善歌，最受明皇宠爱。每对御奏歌，则丝竹之声莫能遏。帝尝谓左右曰：'此女歌直千金。'"②

按许和子为"内人"，"籍于宜春院"，据《教坊记》："妓女入宜春院，谓之内人，亦曰前头人。"③ 故许和子为教坊乐人。她是"永新县乐家女"，当是乐户的后代，属于官贱民或官奴婢，故被选入宫。许和子有着极高的演唱技巧，深受玄宗宠爱。安史之乱后流落民间，仍以演唱为生，最后殁于风尘。

20. 唐崇

宋王谠《唐语林》卷一《政事》上："玄宗宴蕃客。唐崇句当音声，先述国家盛德，次序朝廷欢娱，又赞扬四方慕义，言甚明辨。上极欢。……乃敕教坊使范安及曰：唐崇何等，敢干请小客奏事？可决杖，递出五百里

---

① 段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》本，第 46 页，北京，中国戏剧出版社，1959。

② 王仁裕《开元天宝遗事》卷四"歌直千金"条，《唐五代笔记小说大观》，丁如明等点校，第 1739 页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 参见任半塘《教坊记笺订》，第 19 页，北京，中华书局，1962。

外。"[1] 则唐崇为玄宗时教坊乐人，长于歌唱，后因求官被驱逐出教坊。此材料中宴蕃客用教坊音声，说明教坊音乐亦在外交等场合使用。

21．许小客

宋王谠《唐语林》卷一《政事》上："（唐）崇因长入人许小客求教坊判官，久之未敢奏。一日，过崇曰：'今日崖公甚蚬斗，欲为弟奏请，沈吟未敢。'崇谓小客有所欲，乃赠绢两束。后数日，上凭小客肩，行永巷中。小客曰：'臣请奏事。'上乃推去之，问曰：'何事？'对曰：'臣所奏，坊中事耳。'小客方言唐崇，上遽曰：'欲得教坊判官也？'小客蹈舞曰：'真圣明，未奏即知。'上曰：'前宴蕃客日，崇辞气分明，我固赏之，判官何虑不得？汝出报，令明日玄武门来。'……乃敕教坊使范安及曰：'……小客更不须令来。'"[2] 则许小客为教坊长入，因替唐崇求官，被驱逐出教坊。从他替唐崇求官一事看，教坊长入与皇帝的关系要比一般的教坊乐工亲近。

22．乐工某

唐赵璘《因话录》卷一《宫部》："德宗初登勤政楼，外无知者。望见一人衣绿乘驴戴帽至楼下，仰视久之，俯而东去。上立遣宣示京尹，令以物色求之。尹召万年捕贼官李镕，使促求访。李尉伫立思之曰：'必得。'及出，召干事所由于春明门外数里内，应有诸司旧职事使艺人，悉搜罗之。而绿衣者果在其中。诘之，对曰：'某天宝教坊乐工也。上皇时，数登此。每来，鸥必集楼上，号随驾老鸥。某自罢居城外，更不复见。今群鸥盛集，又觉景象宛如昔时，心知圣人在上，悲喜且欲泣下。'以此奏闻。敕尽收此辈，却系教坊。李尉亦为京尹所擢用，后至郡守。"[3]则此衣绿乘驴戴帽者原为玄宗朝乐工，德宗即位，又复归教坊。

23．曹自庆

《唐会要》卷二十三"忌日"条："先是，初经代宗忌辰，驸马诸亲，悉诣银台奉慰。及回，王仕平遂邀驸马郭暧、张昭贤、张怙，及暧女婿嗣许王昭、暧堂弟煦晅，用教坊音声人曹自庆，并于宅中欢乐。"[4] 按事在建中元年，则教坊音声人曹自庆供奉教坊或在代宗德宗朝。

---

① 王谠《唐语林》，第1卷，第53页，北京，中华书局，1987。

② 王谠《唐语林》，第1卷，第53页，北京，中华书局，1987。

③ 赵璘《因话录》，第1卷，《唐五代笔记小说大观》，丁如明等点校，第836页，上海，上海古籍出版社，2000。

④ 王溥《唐会要》卷二十三"忌日"条，第449页，北京，中华书局，1955。

24. 王大娘

唐郑处诲《明皇杂录》："玄宗御勤政楼，大张乐，罗列百伎。时教坊有王大娘者，善戴百尺竿，竿上施木山，状瀛洲、方丈，令小儿持绛节出入于其间，歌舞不辍。……贵妃复令（刘晏）咏王大娘戴竿，晏应声曰：'楼前百戏竞争新，唯有长竿妙入神。谁谓绮罗翻有力，犹自嫌轻更著人。'玄宗与贵妃及诸嫔御，欢笑移时，声闻于外，因命牙笏及黄文袍以赐之。"① 则王大娘为玄宗朝教坊乐人，擅长戴百尺竿。又唐李亢《独异志》卷上："德宗朝，有戴竿三原妇人王大娘，首戴十八人而行。"② 此德宗朝之王大娘与上文之王大娘不详是否为一人。

25. 张红红

唐段安节《乐府杂录》："大历中有才人张红红者，本与其父歌于衢路丐食。过将军韦青所居，青于街牖中闻其歌者喉音寥亮，仍有美色，即纳为姬。其父舍于后户，优给之。乃自传其艺，颖悟绝伦。尝有乐工自撰一曲，即古曲《长命西河女》也，加减其节奏，颇有新声。未进闻，先印可于青，青潜令红红于屏风后听之。红红乃以小豆数合，记其节拍。乐工歌罢，青因入问红红如何，云：'已得矣。'青出，绐云：'某有女弟子，久曾歌此，非新曲也。'即令隔屏风歌之，一声不失，乐工大惊异，遂请相见，叹伏不已。再云：'此曲先有一声不稳，今已正矣。'寻达上听。翊日，召入宜春院，宠泽隆异，宫中号'记曲娘子'，寻为才人。一日，内史奏韦青卒，上告红，红乃于上前呜咽奏云：'妾本风尘丐者，一旦老父死，有所归，致身入内，皆自韦青，妾不忍忘其恩。'乃一恸而绝。上嘉叹之，即赠昭仪也。"③ 张红红擅长歌唱和记曲，韦青纳为姬，④ 后被招入宜春院，则张红红为教坊乐工。韦青卒，张红

---

① 郑处诲《明皇杂录》，卷上，《唐五代笔记小说大观》，丁如明等点校，第956页，上海，上海古籍出版社，2000。

② 李亢《独异志》，卷上，《唐五代笔记小说大观》，丁如明等点校，第908页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》本，第47页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 按韦青本是士人，官至金吾将军，亦长于歌唱。他主要生活在玄宗朝，当卒于大历中。唐段安节《乐府杂录》："歌者，乐之声也，故丝不如竹，竹不如肉，迥居诸乐之上。古之能者，即有韩娥、李延年、莫愁。……明皇朝有韦青，本是士人，尝有诗：'三代主纶诰，一身能唱歌。'青官至金吾将军。"参见《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》本，第46页，北京，中国戏剧出版社，1959。

红一恸而绝。张红红供奉教坊当在大历中。

26. 教坊某小儿

孟郊《教坊歌儿》:"十岁小小儿,能歌得朝天。六十孤老人,能诗独临川。去年西京寺,众伶集讲筵。能嘶竹枝词,供养绳床禅。能诗不如歌,怅望三百篇。"① 则此十岁教坊歌儿以能歌而得见天子,时孟郊六十岁。按孟郊生于天宝十载(751),他六十岁时为元和十一年(810),则此教坊歌儿供奉教坊当在元和年间。孟郊诗云"十岁小小儿,能歌得朝天",则此教坊小儿当是因为能歌而被选入教坊,说明当时教坊可能存在从民间选拔乐工的制度。王建《宫词》:"青楼小妇砑裙长,总被抄名入教坊。春设殿前多队舞,朋头各自请衣裳。"② 此亦可证明有时民间乐工也会到教坊服务。"去年西京寺,众伶集讲筵。能嘶竹枝词,供养绳床禅",此则说明当时的教坊不仅服务于宫廷,也服务于佛寺和民间。

27. 某内人

白居易《吹笙内人出家》:"雨露难忘君念重,电泡易灭妾身轻。金刀已剃头然发,玉管休吹肠断声。新戒珠从衣里得,初心莲向火中生。道场夜半香花冷,犹在灯前礼佛名。"③ 此吹笙内人或系教坊乐工,擅长吹笙,供奉教坊当在中唐,被放后出家。

28. 舞工某

宋钱易《南部新书》"癸"部:"卢氏说:'有官人衣绯,于中书门祗候见宰相求官。人问前任,答曰:某属教坊,作西方师子脚来三十年。'"④ 则教坊舞工某三十年供奉教坊,作"西方师子脚"。按卢氏即卢言,主要生活在中唐,则此舞工或为中唐教坊的舞工。

29. 石火胡

唐苏鹗《杜阳杂编》卷中:"上(敬宗)降日,大张音乐,集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡,本幽州人,挈养女五人,才八九岁。于百尺竿上张弓弦五条,令五女各居一条之上,衣五色衣,执戟持戈,舞《破阵乐》曲。俯仰来去,赴节如飞,是时观者目眩心怯。火胡立于十

① 孟郊《教坊歌儿》,《全唐诗》,第374卷,第4214页,北京,中华书局,1999。

② 王建《宫词》,《全唐诗》,第302卷,第3442页,北京,中华书局,1999。

③ 白居易《吹笙内人出家》,《全唐诗》,第462卷,第5285页,北京,中华书局,1999。

④ 钱易《南部新书》,癸,第167页,北京,中华书局,2002。

重朱画床子上，令诸女迭踏以至半空，手中皆执五彩小帜，床子大者始一尺余，俄而手足齐举，为之踏浑脱，歌呼抑扬若履平地。上赐物甚厚。文宗即位，恶其太险伤神，遂不复作。"①

则石火胡及其五养女，擅长竿技，无比惊险，时在敬宗时，文宗时此项表演停止。按石火胡本幽州人，当是在敬宗"集天下百戏于殿前"时到长安的宫廷中表演，至于是否进入教坊则不可知。此材料说明中唐以后，宫廷有时吸纳民间艺人到宫中表演，而不专用宫廷乐人。

30．郑中丞

唐段安节《乐府杂录》："文宗朝，有内人郑中丞，善胡琴（中丞，即宫人之官也）。内库有二琵琶，号大、小忽雷。郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理。大约造乐器悉在此坊，其中二赵家最妙。时有权相旧吏梁厚本，有别墅在昭应县之西，正临河岸。垂钩之际，忽见一物浮过，长五六尺许，上以锦绮缠之。令家僮接得就岸，即秘器也。及发棺视之，乃一女郎，妆饰俨然，以罗领巾系其颈。解其领巾，伺之，口鼻有余息，即移入室中，将养经旬，乃能言，云：'是内弟子郑中丞也，昨以忤旨，命内官缢杀，投于河中，锦绮，即弟子相赠尔。'遂垂泣感谢，厚本即纳为妻。因言其艺，及言所弹琵琶，今在南赵家。寻值训、注之乱，人莫有知者，厚本赂乐匠赎得之。每至夜分，方敢轻弹。后遇良辰，饮于花下，酒酣，不觉朗弹数曲。洎有黄门放鹞子过其门，私于墙外听之，曰：'此郑中丞琵琶声也。'翊日，达上听。文宗方追悔，至是惊喜，即命宣召；乃赦厚本罪，仍加锡赐焉。"则内人郑中丞亦教坊乐工，擅长弹奏琵琶。郑中丞供奉教坊在文宗朝。

31．祝汉贞

宋王谠《唐语林》卷二《政事》下："优人祝汉贞者，累朝供奉，滑稽善伺人意，出口为七字语。上有指顾，遽令摹咏，捷若夙籌，尤为帝所喜。上行幸，召汉贞前，抵掌笑谈，颇言及外间事。上正色曰：'我养汝辈，供戏乐耳，敢干预朝政耶？'遂疏之。后其子犯赃，上命杖杀，而徙汉贞于边。"②《资治通鉴》卷二百四十九唐宣宗大中十一年（857）："教坊祝汉贞，滑稽敏给，上或指物使之口占，摹咏有如宿构，由是宠冠诸优。一日，在上前抵掌诙谐，颇及外事。上正色谓之曰：

① 苏鹗《杜阳杂编》，卷中，《唐五代笔记小说大观》，第1387页，上海，上海古籍出版社，2000。

② 王谠《唐语林》，第2卷，第90页，北京，中华书局，1987。

‘我畜养尔曹，正供戏笑耳，岂得辄预朝政邪！’自是疏之。会其子坐赃，杖死，流汉贞于天德军。”① 则祝汉贞善俳优，大中十一年（857）被流于天德军。祝汉贞“累朝供奉”，他在教坊或在武宗、宣宗朝。

32．王内人

李群玉《王内人琵琶引》：“檀槽一曲黄钟羽，细拨紫云金凤语。万里胡天海寒秋，分明弹出风沙愁。三千宫嫔推第一，敛黛倾鬟艳兰室。”② 王内人或系教坊乐工，擅长弹奏琵琶。按李群玉大中八年（854）赴京上表，献诗三百篇，授弘文馆校书郎，则王内人供奉教坊当在宣宗朝。

33．刘真

唐段安节《乐府杂录》：“开元中，黄幡绰、张野狐弄参军。……僖宗幸蜀时，戏中有刘真者，尤能，后乃随驾入京，籍于教坊。”③ 则刘真为教坊工人，长于弄参军，时在僖宗朝。

34．石野猪

唐孙光宪《北梦琐言》卷十：“又孔昭纬拜官，教坊优伶继至，各求利市。石野猪独先行到，公有所赐，谓曰：‘宅中甚阙，不得厚致。若有诸野猪，幸勿言也。’”④ 宋王谠《唐语林》卷七《补遗》：“僖宗好蹴球、斗鸭为乐，自以能于步打，谓俳优石野猪曰：‘朕若步打进士，当得状元。’野猪对曰：‘或遇尧、舜、禹、汤作礼部侍郎，陛下不免且落第。’帝大笑。”⑤ 则石野猪为教坊俳优，时在僖宗时。

作者简介：左汉林，男，文学博士、博士后，中央财经大学文化与传媒学院副教授。

---

① 《资治通鉴》，第249卷，第8063页，北京，中华书局，1956。

② 李群玉《王内人琵琶引》，《全唐诗》，第586卷，第6640页，北京，中华书局，1999。

③ 段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》本，第49页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 孙光宪《北梦琐言》，第10卷，《唐五代笔记小说大观》，丁如明等点校，第1891页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑤ 王谠《唐语林》，第7卷，第670页，北京，中华书局，1987。

《乐府诗集》三题

◇范子烨
（北京，中国社会科学院文学研究所，100732）

提　要：本文由与《乐府诗集》有关的三篇读书札记组成：第一篇考释吴歌、西曲中“欢”字作为称谓词的意义，纠正了前人的错误；第二篇在前人研究的基础上，对南朝诗人刘琨的生平和他的诗作《胡姬年十五》作了考证；第三篇初步讨论了汉晋以来的乐府文学对伟大诗人陶渊明的影响，指出在诗体、语言乃至意境上，陶诗陶文均与乐府诗有着千丝万缕的联系。

关键词：《乐府诗集》　“欢”　刘琨　《胡姬年十五》　陶渊明　乐府诗

郭茂倩《乐府诗集》作为我国乐府文学之宝典，素为学林艺苑所推重。研究我国古代文学史，此书诚不可或缺。但对书中的某些微观问题，前人之研究尚有许多不足，或者根本没有涉及。笔者雅好郭氏之书，读之有年，故常有心得，而平日意到笔随，积久渐多。兹采擿孔翠，芟剪繁芜，或有助于《乐府诗集》之研读。

一、吴歌、西曲中的“欢”

六朝时期，江南人称情人为“欢”。这种称呼在吴歌、西曲中极为常见。我们首先可以在歌曲题目中发现其踪影。《乐府诗集》卷四十四《清商曲辞一》叙录称唐代武后时期清商乐有六十三曲，其后歌辞之传世者有《阿子及欢闻》、《常林欢》，在“吴声歌曲”下，郭氏叙录引《古今乐录》曰：

> 吴声歌旧器有篪、箜篌、琵琶，今有笙、筝。……吴声十曲：一曰《子夜》，二曰《上柱》，三曰《凤将雏》，四曰《上声》，五曰《欢闻》，六曰《欢闻变》，七曰《前溪》，八曰《阿子》，九曰《丁督护》，十曰《团扇郎》，并梁所用曲。……又有《七日夜》、

《女歌》、《长史变》、《黄鹄》、《碧玉》、《桃叶》、《长乐佳》、《欢好》、《懊恼》、《读曲》，亦皆吴声歌曲也。①

另如卷四十五《欢闻歌》，《欢闻变歌六首》和《欢好曲三首》等等皆是，但“欢”字更多见于歌诗之中，所以它的意义值得认真研究。宋吴曾《能改斋漫录》卷一：

欢称妇人，晋吴声歌曲多以侬对欢。详其词意，则欢乃妇人，侬乃男子耳。然至今吴人称侬者唯见男子，以是知欢为妇人必矣。《懊侬歌》云：“挥如陌上鼓，许是侬欢归。”又云：“我与欢相怜。”又云：“我有一所欢，安在深合里。”又《华山畿》云：“欢若见怜时，棺木为侬开。”又《读曲歌》云：“思欢久，不爱独枝莲，只惜同心藕。”又云：“怜欢敢唤名，念欢不呼字，连唤欢复欢，两誓不相弃。”予后读《通典》，见序《常林欢》云：“江南谓情人为欢。”然后始恨读书之寡。

吴氏所引杜佑《通典》之言，见《通典》卷一百四十五：

《常林欢》者，盖宋、梁间曲。宋代荆、雍为南方重镇，皆王子为之牧。江左辞咏，莫不称之，以为乐土。故宋随王诞作襄阳之歌，齐武帝追忆樊、邓。梁简文乐府歌云：“分手桃林岸，送别岘山头。若欲寄音信，汉水向东流。”又曰：“宜城投酒今行熟，停鞍系马暂栖宿。”桃林在汉水上，宜城在荆山北。荆州有长林县。江南谓情人为欢。“常”“长”声相近，盖乐人误“长”为“常”。②

试观吴氏所举六例，女子可称男子为欢，男子亦可称女子为欢，这种称呼常用于情人之间，而无男女之别。吴氏所言大误，而杜佑之言实为吴歌中之称代词“欢”字的确切解释。兹就《乐府诗集》所见各例，

① 本文引用郭茂倩《乐府诗集》，依据中华书局 1979 年版校点本。

② 杜佑《通典》，第 145 卷，第 3704 – 3705 页，北京，中华书局，1988。后晋刘昫《旧唐书》卷二十九《音乐志二》引此文，文字微异。《乐府诗集·清商曲辞六》唐温庭筠《常林欢》解题复引《旧唐书》此文，并引《通典》此文的首二句。欧阳修《新唐书·礼乐志》唯云：“《常林欢》，宋、梁间曲也。”

对“欢”字称谓对象的性别加以推求。

在吴歌、西曲中的“欢”，有时是男子对女子的爱称，例如：

1. 遣信欢不来，自往复不出。金铜作芙蓉，莲子何能实。（卷四十四《子夜歌四十二首》）

2. 高堂不作壁，招取四面风。吹欢罗裳开，动侬含笑容。（同上，《夏歌二十首》）

3. 邀欢容伫立，望美频回顾。何时复采菱，江中密相遇。（卷四十五《秋歌二首》）

4. 窈窕上头欢，那得及破瓜。但看脱叶莲，何如芙蓉花。（同上，《欢好曲三首》）

5. 夜相思，投壶不停箭，忆欢作娇时。（卷四十六《华山畿二十五首》）

6. 折杨柳，百鸟园林啼，道欢不离口。（同上，《读曲歌八十九首》）

7. 忆欢不能食，徘徊三路间，因风觅消息。（同上）

8. 闻欢得新侬，四支懊如垂。乌散放行路井中，百翅不能飞。（同上）

9. 怜欢敢唤名，念欢不呼字。连唤欢复欢，两誓不相弃。（同上）

10. 欢相怜，今去何时来？裲裆别去年，不忍见分题。（同上）

11. 欢相怜，题心共饮血。梳头入黄泉，分作两死计。（同上）

12. 欢心不相怜，慊苦竟何已？芙蓉腹里萎，莲汝从心起。（同上）

13. 执手与欢别，欲去情不忍。馀光照己藩，坐见离日尽。（同上）

14. 暂出白门前，杨柳可藏乌。欢作沈水香，侬作博山炉。（同上）

15. 辞家远行去，侬欢独离居。此日无啼音，裂帛作还书。（卷四十七《乌夜啼八曲》）

16. 笼窗窗不开，荡户户不动。欢下葳蕤籥，交侬那得往。（同上）

17. 远望千里烟，隐当在欢家。欲飞无两翅，当奈独思何。（同上）

18. 巴陵三江口，芦荻齐如麻。执手与欢别，痛切当奈何。（同上）

19. 阳春二三月，草与水同色。攀条摘香花，言是欢气息。（卷四十九《孟珠》）

而“欢”作为女子对情郎的爱称在吴歌中更为常见，例如：

20. 自从别欢来，奁器了不开。头乱不敢理，粉拂生黄衣。（《子夜歌四十二首》）

21. 今夕已欢别，合会在何时？明灯照空局，悠然未有期。（同上）

22. 常虑有贰意，欢今果不齐。枯鱼就浊水，长与清流乖。（同上）

23. 欢愁侬亦惨，郎笑我便喜。不见连理树，异根同条起。（同上）

24. 感欢初殷勤，叹子後辽落。打金侧玳瑁，外艳里怀薄。（同上）

25. 夜长不得眠，转侧听更鼓。无故欢相逢，使侬肝肠苦。（同上）

26. 欢从何处来？端然有忧色。三唤不一应，有何比松柏？（同上）

27. 我念欢的的，子行由豫情。雾露隐芙蓉，见莲不分明。（同上）

28. 侬作北辰星，千年无转移。欢行白日心，朝东暮还西。（同上）

29. 怜欢好情怀，移居作乡里。桐树生门前，出入见梧子。（同上）

30. 绿荑带长路，丹椒重紫茎。流吹出郊外，共欢弄春英。（《子夜四时歌七十五首·春歌二十首》）

31. 自从别欢后，叹音不绝响。黄檗向春生，苦心随日长。（同上）

32. 自从别欢来，何日不相思。常恐秋叶零，无复莲条时。（同上，《秋歌十八首》）

33. 江中白布帆，乌布礼中帷。撢如陌上鼓，许是侬欢归。（卷四十六《懊侬歌十四首》）

34. 我与欢相怜，约誓底言者。常欢负情人，郎今果成诈。（同上）

35. 暂薄牛渚矶，欢不下廷板。水深沾侬衣，白黑何在浣。（同上）

36. 人传欢负情，我自未常见。三更开门去，始知子夜变。（卷四十五《子夜变歌三首》）

37. 崔子信桑条，馁去都馁还。为欢复摧折，命生丝发间。（同上，《黄生曲三首》）

38. 松柏叶青蒨，石榴花葳蕤。迮置前后事，欢今定怜谁。（同上）

39. 华山畿，君既为侬死，独生为谁施。欢若见怜时，棺木为侬开。（卷四十六《华山畿二十五首》）

40. 闻欢大养蚕，定得几许丝。所得何足言，奈何黑瘦为？（同上）

41. 不能久长离，中夜忆欢时，抱被空中啼。（同上）

42. 郎情难可道，欢行豆挟心，见荻多欲绕。（同上）

43. 红蓝与芙蓉，我色与欢敌。莫案石榴花，历乱听侬摘。（《读曲歌八十九首》）

44. 思欢久，不爱独枝莲，只惜同心藕。（同上）

45. 青幡起御路，绿柳荫驰道。欢赠玉树筝，侬送千金宝。（同上）

46. 计约黄昏後，人断犹未来。闻欢开方局，已复将谁期。（同上）

47．音信阔弦朔，方悟千里遥。朝霜语白日，知我为欢消。（同上）

48．合冥过藩来，向晓开门去。欢取身上好，不为侬作虑。（同上）

49．自我别欢後，叹音不绝响。茱萸持捻泥，龛有杀子像。（同上）

50．思欢不得来，抱被空中语。月没星不亮，持底明侬绪。（同上）

51．欢但且还去，遣信相参伺。契儿向高店，须臾侬自来。（同上）

52．侬心常慊慊，欢行由预情。雾露隐芙蓉，见莲讵分明。（同上）

53．非欢独慊慊，侬意亦驱驱。双灯俱时尽，奈许两无由。（同上）

54．执手与欢别，合会在何时？明灯照空局，悠然未有期。（同上）

55．慊苦忆侬欢，书作後非是。五果林中度，见花多亿子。（同上）

56．布帆百余幅，环环在江津。执手双泪落，何时见欢还。（卷四十六《石城乐》）

57．大艑载三千，渐水丈五馀。水高不得渡，与欢合生居。（同上）

58．闻欢远行去，相送方山亭。风吹黄檗藩，恶闻苦离声。（同上）

59．闻欢下扬州，相送楚山头。探手抱腰看，江水断不流。（卷四十八《莫愁乐》）

60．大艑珂峨头，何处发扬州。借问艑上郎，见侬所欢不。（同上，《估客乐》）

61．黄鹄参天飞，中道郁徘徊。腹中车轮转，欢今定怜谁。（同上，《襄阳乐》）

62．恶见多情欢，罢侬不相语。莫作乌集林，忽如提侬去。（同上）

63．送欢板桥弯，相待三山头。遥见千幅帆，知是逐风流。（同上，《三洲歌》）

64．风流不暂停，三山隐行舟。原作比目鱼，随欢千里游。（同上）

65．语欢稍养蚕，一头养百堀。奈当黑瘦尽，桑叶常不周。（同上，《采桑度》）

66．春月采桑时，林下与欢俱。养蚕不满百，那得罗绣襦。（同上）

67．不复蹋踼人，踼地地欲穿。盆隘欢绳断，蹋坏绛罗裙。（卷四十八《江陵乐》）

68．暂出后园看，见花多忆子。乌鸟双双飞，侬欢今何在。（同上）

69．望欢四五年，实情将懊恼。原得无人处，回身与郎抱。（《孟珠》）

70．将欢期三更，合冥欢如何。走马放苍鹰，飞驰赴郎期。（同上）

71．闻欢下扬州，相送江津弯。原得篙橹折，交郎到头还。（卷四

十八《那呵滩》)

72. 百思缠中心，憔悴为所欢。与子结终始，折约在金兰。(同上)

73. 欢欲见莲时，移湖安屋里。芙蓉绕床生，眠卧抱莲子。(卷四十九《杨叛儿》)

74. 闻欢远行去，送欢至新亭。津逻无侬名。(同上)

75. 日从东方出，团团鸡子黄。夫归恩情重，怜欢故在傍。(卷四十九《西乌夜飞》)

76. 我昨忆欢时，揽刀持自刺。自刺分应死，刀作离楼僻。(同上)

77. 阳春二三月，诸花尽芳盛。持底唤欢来，花笑莺歌咏。(同上)

78. 翩翩乌入乡，道逢双燕飞。劳君看三阳，折杨柳，寄言语侬欢，寻还不复久。(同上，《月节折杨柳歌十三首·二月歌》)

79. 泛舟临曲池，仰头看春花。杜鹃纬林啼。折杨柳，双下俱徘徊，我与欢共取。(同上，《三月歌》)

80. 菰生四五尺，素身为谁珍。盛年将可惜。折杨柳，作得九子粽，思想劳欢手。(同上，《五月歌》)

81. 迎欢裁衣裳，日月流如水。白露凝庭霜。折杨柳，夜闻捣衣声，窈窕谁家妇。(同上，《八月歌》)

82. 甘菊吐黄花，非无杯觞用。当奈许寒何。折杨柳，授欢罗衣裳，含笑言不取。(同上，《九月歌》)

83. 素雪任风流，树木转枯悴，松柏无所忧。折杨柳，寒衣履薄冰，欢讵知侬否?(同上，《十一月歌》)

在同一组歌诗中，“欢”有时是男称女，有时是女称男，具有对歌的性质，如卷四十四《冬歌十七首》中的四首:

84. 寒鸟依高树，枯林鸣悲风。为欢憔悴尽，那得好颜容。

85. 朔风洒霰雨，绿池莲水结。愿欢攘皓腕，共弄初落雪。

86. 严霜白草木，寒风昼夜起。感时为欢叹，霜鬓不可视。

87. 适见三阳日，寒蝉已复鸣。感时为欢叹，白发绿鬓生。

第一首写在寒鸟依树、枯林鸣风的冬日里，一位多情的女子为自己的意中人憔悴万分，香销翠减。这是女歌。第二首写霰雪飘零，绿池结冰，虽然夏日里莲叶田田的景象已经不复可见，但男主人公还是希望自己的情侣能够露出洁白的手腕与自己一同把弄初落的雪花。这是男歌。第三首还是男歌，第四首仍为女歌，男、女主人公互为唱答，表现了情人之间的相思相望。另如卷四十五《欢闻变歌六首》中的两首:

88. 金瓦九重墙，玉壁珊瑚柱。中夜来相寻，唤欢闻不顾。

89. 欢来不徐徐，阳窗都锐户。耶婆尚未眠，肝心如推橹。

前一首写男子跨越高墙，冲破重重障碍来寻觅心爱的女孩儿，不惜拿自己的生命孤注一掷；后一首写女子担心自己的情郎偷偷入门时不小心受到"锐利的窗户"（"锐户"）的伤害，而父母（"耶婆"）尚未入睡，更容易被发现，所以心急似火，如同在水中摇动的船桨一样，七上八下，忐忑不安。

有时"欢"有谐音双关的意义：一方面是欢喜、欢乐，另一方面是情侣、情人。如：

90. 开春初无欢，秋冬更增凄。共戏炎暑月，还觉两情谐。（《夏歌二十首》）

"欢"有时也是对情人的泛称，而并不限于女称男，或者男称女，例如：

91. 齐唱可怜使人惑，昼夜怀欢何时忘。（卷四十九《青骢白马》）

92. 我情与欢情，二情感苍天。形虽胡越隔，神交中夜间。（同上，《平西乐》）

在吴歌、西曲中，我们还发现有另外三种称谓形式与"欢"有关，那就是"欢子"、"所欢"和"所欢子"：

93. 黄河流无极，洛阳数千里。坎坷戎旅间，何由见欢子。（卷四十五王金珠《丁督护歌》）

94. 可怜乌臼鸟，强言知天曙。无故三更啼，欢子冒闇去。（《乌夜啼八曲》）

95. 五鼓起开门，正见欢子度。何处宿行还，衣被有霜露。（《读曲歌八十九首》）

96. 我有一所欢，安在深阁里。桐树不结花，何由得梧子。（卷四十六《懊侬歌十四首》）

97. 上知所，所欢不见怜，憎状从前度。（《读曲歌八十九首》）

98. 夜相思，风吹窗帘动，言是所欢来。（《华山畿二十五首》）

99. 奈何许，所欢不在间，娇笑向谁绪。（同上）

100. 所欢子，莲从胸上度，刺忆庭欲死。（《读曲歌八十九首》）

101. 所欢子，不与他人别，啼是忆郎耳。（同上）

102. 所欢子，问春花，可怜，摘插裲裆里。（同上）

"欢子"的"子"是一个名词的后缀，常见于中古时期的汉语文献，

此不赘论。“所欢”、“所欢子”则是比较典型的所字结构，在中古时期是一种比较特殊的语言现象。《世说新语·简傲》第三条：钟士季精有才理，先不识嵇康。钟要于时贤 之士，俱往寻康。康方大树下锻，向子期为佐鼓排。康扬槌不辍，傍若无人，移时不交一言。钟起去，康曰：“何所闻而来？何所见而去？”钟曰：“闻所闻而来，见所见而去。”在“闻所闻”，“见所见”的语言表述中，“闻”、“见”一方面做动词使用，另一方面和“所”字搭配，又形成了作为做名词使用的所字结构。由此推论，“所欢”就相当于称谓名词“欢”，“所欢子”则相当于“欢子”。

以上我们对“欢”的称谓意义做了竭泽而渔式的考察。郑振铎先生在论述六朝“新乐府辞”时指出：“人类情思的寄托不一端，而少年儿女们口里所发出的恋歌，却永远是最深挚的情绪的表现。若游丝，随风飘黏，莫知其端，也莫知其所终栖。若百灵鸟们的歌啭，晴天无涯，唯闻清唱，像在前，又像在后。若夜溪的奔流，在深林红墙里闻之，仿佛是万马嘶鸣，又仿佛是松风在响，时似喧扰，而一引耳静听，便又清音转远。……他们的歌声乃是永久的人类的珠玉。人类一天不消灭，他们的歌声便一天不会停止。”① 在“儿女们口里所发出的恋歌”中，“欢”是一个出现频率极高的字眼。任何语言的表达都是有具体情境的。“欢”字所带有的亲昵、亲密、柔婉、缠绵乃至妩媚的情调，已经随着吴歌、西曲的袅袅歌声消逝在历史的长空，我们在今日已经很难体会到了。需要特别说明的是，六朝时期江南人在夫妇之间是不称“欢”的，互相称“欢”、道“欢”的男女，可能是婚前恋，也可能是婚外恋，他们一定是没有缔结正式的婚姻关系的情侣，同时，这种关系也往往并不固定，如《读曲歌》：计约黄昏后，人断犹未来。闻欢开方局，已复将谁期。欧阳修《生查子》的名句：“月上六梢头，人约黄昏后。”（一说为朱淑珍所作，见《断肠集》）即由“计约黄昏后，人断犹未来”二句脱化而出。“已复将谁期”的“期”，与“棋”是谐音字，上句诗说“闻欢开方局”，则是痴心绮年女儿怀疑情人另觅新欢的隐语。

以上我们考察了作为称谓词的“欢”在六朝情歌中的特殊意义。而这种意义上的“欢”，我们在汉代乐府诗和北朝乐府诗中还没有发现它的踪迹。故不知“欢”者，不足以言六朝情歌。

---

① 《插图本中国文学史》，第1册，第196页，北京，人民文学出版社，1957。

二、南朝诗人刘琨

西晋时代的刘琨（271－318）是我国文学史上的著名诗人，但在南朝时期，尚有另一位同名诗人存在。《乐府诗集》卷六十三《杂曲歌辞》著录了一首《胡姬年十五》：

> 虹梁照晓日，渌水泛香莲。如何十五少，含笑酒垆前。花将面自许，人共影相怜。回头堪百万，价重为时年。

其作者署名为晋刘琨。曹道衡、沈玉成《中古文学史料丛考》"刘琨《胡姬年十五》"条考云：

> 《四库全书总目·总集类》"存目"论《广文选》，摘其疵谬，云"《胡姬年十五》，本梁刘琨作，郭茂倩《乐府诗集》可考"，然宋刻《乐府诗集》署名正作"晋刘琨"，"可考"云云，未知从何而考得也。中华书局排印本有校记云："《诗纪》卷一一：'《乐府》作晋刘琨，《五言律祖》作梁刘琨，然晋未有律体，《律祖》或有考也。'按此必非晋刘琨作。"《先秦汉魏晋南北朝诗》于晋刘琨下不录此诗，梁代又不列刘琨其人，乐府中亦遍检不得，不知何故。按，此诗八句，四句属对，一望可知为永明、天监间作品。《乐府诗集》卷二六录梁刘缓《江南可采莲》，题下有小序云："古《江南》辞曰'江南可采莲'，因以为题云。"《胡姬年十五》或与此同，或竟是赋得《羽林郎》中句也。《梁书》不见刘琨其人；刘宋有刘琨，宗室，未及入齐而卒。《五言律祖》未见，署作梁人，不知何据。①

刘宋确有宗室名刘琨者。《宋书》卷十《顺帝本纪》载宋顺帝升明二年：

---

① 曹道衡、沈玉成《中古文学史料丛考》，第195页，北京，中华书局，2003。下引此文不注。

十二月壬子，立故武昌太守刘琨息颁为南丰县王。

此事又见《南史》卷三，《建康实录》卷十四，《通志》卷十一和《册府元龟》卷一百九十六。所谓“息”，就是“子”的意思。《乐府诗集》卷三十五载南朝梁徐防《长安有狭斜行》：“大息登金马，中息谒承明，小息偏爱幸，走马曳长缨。三息俱入门，车服尽雕轻；三息俱上堂，嘉宾四座盈；三息俱入户，室内有光荣。”《宋书》卷五十一《宗室列传·长沙景王道怜》附《子义宾传》：

义宗弟义宾，元嘉二年，封新野县侯。……二十五年，卒，追赠后将军，谥曰肃侯。子惠侯综嗣。卒，子宪嗣。升明二年，齐受禅，国除。综弟琨，晋平太守。

又同书卷六十一《武三王传·江夏文献王义恭》附《义恭长子朗传》：

义恭长子朗字符明，出继少帝，封南丰县王，食邑千户。为湘州刺史、持节、侍中，领射声校尉。为元凶所杀。世祖即位，追赠前将军、江州刺史。孝建元年，以宗室祇长子歆继封。祇伏诛，歆还本。泰始三年，更以宗室韫第二子铣继封。为秘书郎，与韫俱死。顺帝升明二年，复以宗室琨子绩继封。三年，薨。会齐受禅，国除。

可见刘琨乃长沙景王刘道怜（道怜为高祖刘裕之次弟）之曾孙，曾经担任过晋平太守和武昌太守，但在升明二年（478）之前就去世了。

《胡姬年十五》一诗，逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》失收，但丁福宝《全晋诗》卷五则著录之，且云：“此诗当归入梁刘琨，说见《四库提要》卷一百九十二《广文选》。”① 案此诗又见元左克明《古乐府》卷十，明张溥《汉魏六朝百三家集》卷五十五，梅鼎祚《古乐苑》卷五十五，冯惟讷《古诗纪》卷四十一和曹学佺《石仓历代诗选》卷三，其位置均在《扶风歌》之末，而在以上诸本的刘氏本集中，此诗亦是最末

① 《全汉三国晋南北朝诗》，上册，第417页，北京，中华书局，1959。

的一篇，编者显然都有附录、存疑之意。梅鼎祚甚至直接说："诗不似晋。《五言律祖》作梁刘琨。"曹道衡、沈玉成《中国文学家大辞典·先秦汉魏晋南北朝卷》"刘琨"条云：

> 《乐府诗集》卷六十三"杂曲歌辞"录《胡姬年十五》一首，题晋刘琨作，诗之格律情调皆与晋诗迥异，当系误题或为梁、陈间另一刘琨。①

显然，曹、沈之说主要本于《古诗纪》和《古乐苑》。案《五言律祖》六卷，明杨慎编，见《明史》卷九十九《艺文志四》。《明文海》卷二百十七杨氏《五言律祖序》云："乃取六朝俪篇，题为《五言律祖》，泝龙舟于落叶，遵凤辂以椎轮。"其书意在追溯五言律诗的起源，但杨氏的治学风格极为粗疏，故其所选作品多不可据信。如冯舒《诗纪匡谬》"丘巨源《咏扇》"条云："丘巨源咏七宝扇诗，《玉台》、《初学》、《艺文》俱载，中有'画作景山树，图为河洛神'句，《五言律祖》妄造首尾，别作八句律诗。"《四库全书总目》卷一百九十三"明屠本畯《情采编》三十六卷"："是编选汉魏至唐之诗，既踳驳不伦，又参以杜撰。……复以齐邱巨源等四十人之诗，列为五言律诗，以梁元帝等十三人之诗，列为五言排律……殆因杨慎《五言律祖》之说而弥失弥远者。"可见此书的口碑是很不好的。杨氏称《胡姬年十五》的作者为梁刘琨，亦出于主观臆断，实不可信。但此"诗之格律情调"确实"与晋诗迥异"，但其作者并非"当系误题或为梁、陈间另一刘琨"，"刘宋有刘琨，宗室，未及入齐而卒"，此诗的作者当即此人。刘琨受到了吴歌的影响，故而模拟古人，创作此诗，而其辞世当在宋顺帝升明二年（478）之前不久。这一年距齐武帝萧赜永明元年（483）仅仅六年的时间，"此诗八句，四句属对，一望可知为永明、天监间作品"，既然如此，此诗出自他的手笔是完全合乎情理的。如从此年算起，则刘宋时代的刘琨与西晋时代的刘琨相距约160年，此二人一属中山刘氏，一属彭城刘氏，他们同名同姓而不同族。

---

① 曹道衡、沈玉成《中国文学家大辞典·先秦汉魏晋南北朝卷》，第130－131页，北京，中华书局，1996。下引此文不注。

三、陶渊明与乐府诗

陶渊明与乐府诗的关系，我在《论〈江南〉古辞——乐府诗中的明珠》一文中已经有所涉及。① 案陶渊明《止酒》诗曰：

> 居止次城邑，逍遥自闲止。坐止高荫下，步止荜门里。好味止园葵，大欢止稚子。平生不止酒，止酒情无喜。暮止不安寝，晨止不能起。日日欲止之，营卫止不理。徒知止不乐，未知止利己。始觉止为善，今朝真止矣。从此一止去，将止扶桑涘。清颜止宿容，奚止千万祀。

此诗（凡二十句）用二十个“止”字。朱自清说：“《止酒》诗每句藏一‘止’字，当系俳谐体。以前及当时诸作，虽无可供参考，但宋以后此等诗体大盛，建除、数名、县名、姓名、药名、卦名之类，不一而足，必有所受之。逆推而上，此体当早已存在，但现存的只《止酒》一首，便觉得莫名其妙了。”②《乐府诗集》卷第二十六《相和歌辭》一《江南》古辞就是这种诗体的代表作：

> 江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

这首著名的歌诗通篇每句都含有一个“莲”字，后五句每句诗前四字相同，末尾一字不同，从而形成了诙谑、生动的艺术风格。陶渊明的《止酒》诗，显然受到了它的影响。③

乐府诗对陶渊明的影响不仅表现在诗体上，还表现在语言、意境上。我们试将其诗文与《乐府诗集》著录的一些作品加以比较：

---

① 见吴相洲主编《乐府学》，第2辑，第19-46页，北京，学苑出版社，2007。

② 《陶诗的深度——评古直〈陶靖节诗笺定本〉》，《朱自清古典文学论文集》，下册，第573-574页，上海，上海古籍出版社，1981。

③ 我将此种诗体命名为“江南体”，参见拙文《六朝“江南体”诗歌释证》，原文载《文史》，2007年第4辑，第93-126页，北京，中华书局，2007。

1.《拟古》九首。其三："我心固匪石，君情定何如。"《子夜四时歌·冬歌》（晋宋齐辞）："我心如松柏，君情复何似。"二诗语意相似。其七："皎皎云间月。"古辞《长歌行》二首其二："皎皎云间星。"两句诗仅有一字之别。其八："少时壮且厉，抚剑独行游。谁言行游近？张掖至幽州。饥食首阳薇，渴饮易水流。不见相知人，惟见古时丘。路边两高坟，伯牙与庄周。此士难再得，吾行欲何求。"陶公此诗乃模拟诸葛亮《梁甫吟》："步出齐城门，遥望荡阴里。里中有三墓，累累正相似。问是谁家墓，田疆古冶子。力能排南山，文能绝地纪。一朝被谗言，二桃杀三士。谁能为此谋？国相齐晏子。"其叙述的方式和描写的意境都十分相似。其九："种桑长江边，三年望当采。枝条始欲茂，忽值山河改。柯叶自摧折，根株浮沧海。……"《读曲歌》："种莲长江边，藕生黄蘖浦。必得莲子时，流离经辛苦。"在《读曲歌八十九首》题下，郭茂倩释曰："《宋书·乐志》曰：'《读曲歌》者，民间为彭城王义康所作也。其歌云"死罪刘领军，误杀刘第四"是也。'《古今乐录》曰：'《读曲歌》者，元嘉十七年袁后崩，百官不敢作声歌，或因酒燕，止窃声读曲细吟而已，以此为名。'按义康被徙，亦是十七年。南齐时，朱硕仙善歌吴声《读曲》。……"元嘉十七年（440），陶公已不在世，但《读曲歌》中的歌诗多为情歌，所谓"吴声《读曲》"当早已存在，《宋书·乐志》和《古今乐录》的说法不符合实际。① 如王运熙所说，"吴声歌曲，大多起于民间的歌谣……但现存《读曲歌》已非本词，故在歌词内容上，也找不到更坚强的证据。"② "所谓某人创作某曲或某时期产生某曲，往往是指被后来利用的声调而已。《乐府诗集》（八七）《黄昙子歌》题解说：'凡歌辞，考之与事不合者，但因其声而作歌尔。'这话应是我们了解清商曲内容的秘钥。"③ 故"种莲长江边"一首，即使出现在陶公身后，亦必有其更早的吴歌源头，是为陶诗之所本。陶公此诗作为模拟吴歌之作，乃是借吴歌的艺术形式以掩藏其描写晋宋易代的真意。在陶公的笔下，轻柔婉转的吴声歌诗，竟然暗藏着一股浩荡的风云

① 王运熙说："吴声的主要曲调的产生时代约自东晋初叶到刘宋文帝时代，其中最晚的曲调《读曲歌》相传产生于宋文帝时，这时正是西曲刚刚开始产生的时代。"见《吴声西曲的产生时代》，《乐府诗述论》，第 11 页，上海，上海古籍出版社，1996。

② 《吴声西曲杂考》，同上，第 79 页。

③ 《论六朝清商曲中之和送声》，同上，第 107 页。

之气！

2.《归园田居》五首。其一："狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。"汉乐府古辞《鸡鸣》："鸡鸣高树颠，狗吠深宫中。"是为陶诗所本。① 其三："种豆南山下，草盛豆苗稀。"本于曹植（192－232）《种葛篇》："种葛南山下，葛藟自成阴。"

3.《和郭主簿》二首。其二："和泽周三春，清凉素秋节。"上句本于汉乐府古辞《长歌行》："阳春布德泽，万物生光辉。"下句本于王粲（177－217）《从军行》五首其二："凉风厉秋节，司典告详刑。"

4.《杂诗》十二首。其一："人生无根蒂，飘如陌上尘。分散逐风转，此已非常身。落地为兄弟，何必骨肉亲！得欢当作乐，斗酒聚比邻。盛年不重来，一日难再晨；及时当勉励，岁月不待人。""得欢"二句，取意于汉乐府古辞《西门行》："夫为乐，为乐当及时；何能作愁怫郁，当复待来兹？""盛年"四句，本于《长歌行》："百川东到海，何时复西归。少壮不努力，老大徒伤悲。"

5.《怨诗楚调示庞主簿邓治中》："天道幽且远，鬼神茫昧然。"袁行霈释云："'怨诗'，王僧虔《技录》'楚调曲'中《怨诗行》（据郭茂倩《乐府诗集》所引《古今乐录》载）。楚调曲属乐府相和歌。《怨诗行》古辞今存一篇，首二句曰：'天道悠且长，人命亦何促。'曹植等人有拟作。渊明此诗首二句亦有明显模拟痕迹……。"此说，是。又陶公之《拟挽歌诗》三首，与汉乐府《薤露》有关，而《乐府诗集》卷第二十七《相和歌辞》所著录的魏缪袭《挽歌》则直接为其所本："生时游国都，死没弃中野。朝发高堂上，暮宿黄泉下。白日入虞渊，悬车息驷马。造化虽神明，安能复存我。形容稍歇灭，齿发行当堕。自古皆有然，谁能离此者。"《拟挽歌诗》三首与《怨诗楚调示庞主簿邓治中》并为乐府诗。②

6.《责子》："白发被两鬓，肌肤不复实。虽有五男儿，总不好纸笔。阿舒已二八，懒惰故无匹。阿宣行志学，而不爱文术。雍端年十三，不识六与七。通子垂九龄，但觅梨与栗。天运苟如此，且进杯中

---

① 说见袁行霈《陶渊明集笺注》，第81页，北京，中华书局，2003。

② 六朝人喜为挽歌，《太平御览》卷五五二引南朝梁谢绰（生卒年不详）《拾遗录》曰："颜延之在酒肆，裸身挽歌。"延之为陶公挚友，事见《宋书》卷九十三《隐逸列传·陶潜》。陶诗受其影响，亦未可知。关于挽歌的问题，可参看拙文《永恒的悲美：中古时代的挽歌与挽歌诗》，哈尔滨：《求是学刊》，1996年第2期。

物。”“阿舒”以下八句的句式与《乐府诗集》卷三十五《相和歌辞》十《清调曲》三所载乐府古辞《长安有狭斜行》颇为相似：“长安有狭斜，狭斜不容车。适逢两少年，挟毂问君家。君家新市傍，易知复难忘。大子二千石，中子孝廉郎。小子无官职，衣冠仕洛阳。三子俱入室，室中自生光。大妇织绮纻，中妇织流黄。小妇无所为，挟琴上高堂。丈夫且徐徐，调弦讵未央。”① 清张廷玉（1672－1755）《澄怀园语》卷四：“杜子美《遣兴》诗曰：‘陶潜避俗翁，未必能达道。观其着诗篇，颇亦恨枯槁。达士岂自足，默默识盖不早。有子贤与愚，何其挂怀抱。’子美之贬渊明，盖正论也。独山谷云：‘观渊明此诗，想见其人慈祥可观也。’俗人便谓渊明诸子皆不肖，而渊明以愁叹见于诗耳。余谓渊明此言得乎情理之正，渊明襟怀旷达高出尘埃之表，大抵诸郎皆中人之资，期望甚且，稍不满意，遂作贬词耳。况雍端年甫十三，通子方九龄，过庭之训尚浅，未可遽以不肖目之也。”② 黄庭坚（1036－1101）和张廷玉都认为《责子》诗具有一种诙谐的意味，这与乐府诗的影响是有关系的。

7.《饮酒》二十首其八：“连林人不觉，独树众乃奇。”《乐府诗集》卷第二十五《横吹曲辞》五《紫骝马》十五首《紫骝马歌》：“独柯不成树，独树不成林。念郎锦裲裆，恒长不忘心。”据《紫骝马》解题所引《古今乐录》，此为“梁曲”，“盖从军久戍，怀归而作也”。但正如前引《读曲歌》，《紫骝马歌》的歌辞也可能在陶公之前就已经产生了，因此才能出现与上引陶诗极为相似的现象。

8.《与子俨等疏》：“天地赋命，生必有死。自古贤圣，谁能独免。”本于曹操《精列》：“厥初生，造化之陶物，莫不有终期。莫不有终期，圣贤不能免；何为怀此忧。”③

9.《闲情赋》：“愿在竹而为扇，含凄飙于柔握；悲白露之晨零，顾

---

① 类似还有《乐府诗集》所载乐府古辞《相逢行》：“相逢狭路间，道隘不容车。不知何年少，夹毂问君家。君家诚易知，易知复难忘。黄金为君门，白玉为君堂。堂上置樽酒，作使邯郸倡。中庭生桂树，华灯何煌煌。兄弟两三人，中子为侍郎。五日一来归，道上自生光。黄金络马头，观者盈道傍。入门时左顾，但见双鸳鸯。鸳鸯七十二，罗列自成行。音声何噰噰，鹤鸣东西厢。大妇织绮罗，中妇织流黄，小妇无所为，挟瑟上高堂。丈人且安坐，调丝方未央。”

② 中国社会科学院文学研究所图书馆藏清代《啸园丛书》本，第二函，第十册。

③ 《乐府诗集》卷第二十六《相和歌辞》一。

襟袖以缅邈。”取意于班婕妤《怨歌行》：“新裂齐纨素，鲜洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飙夺炎热。弃捐箧笥中，恩情中道绝。”①

这些情况表明，陶渊明的文学创作与乐府诗有密切的关系。对此，我将另有专文阐发，这里就不再赘述了。

作者简介：范子烨，生于1964年5月。黑龙江省嫩江县人。陕西师范大学博士（1994），哈尔滨师范大学硕士（1988），黑龙江大学学士（1985）。现为中国社会科学院文学研究所研究员。主要研究方向为中古文学与文化。主要著作有《中古文人生活研究》（济南：山东教育出版社，2001），《〈世说新语〉研究》（哈尔滨：黑龙江教育出版社，1998），发表学术论文多篇。

① 同上，卷四十二《相和歌辞》十七《楚调曲》中。

《宋书·乐志》与汉魏六朝乐府歌诗

◇翟景运
（山东青岛，青岛大学文学院，266071）

提　要：《宋书·乐志》打破刘宋一代的限制，贯通上古以来数百年的乐府历史，囊括了汉魏六朝时期所有歌诗类型的主要成分，是中国古代乐府发展史上具有里程碑意义的著作。《宋书·乐志》具有音乐通史的性质，首次著录了通俗音乐的曲目和歌辞，并且对汉魏六朝乐府歌诗进行了科学分类，奠定了汉魏六朝乐府歌诗的分类格局，客观上揭示出六百年间乐府发展变迁中的若干大趋势和大规律。

关键词：《宋书·乐志》　沈约　音乐　歌诗

《宋书·乐志》[①] 是唐前音乐文献的集大成之作，在我国古代音乐史、文学史研究中具有重大的价值和意义。尽管现存六朝乐府的文献资料不止一种，但《宋书·乐志》无疑是众多文献中保存最为完整、最具参考价值的一种，因此受到历代学者的普遍重视。

《宋书·乐志》打破刘宋一代的限制，贯通上古以来数百年的乐府历史，虽然重点叙述对象为汉、魏、晋、宋，但它的内容实际上已经囊括了汉魏六朝时期所有歌诗类型的主要成分。比如吴声、西曲，在刘宋时代已达到鼎盛阶段，梁、陈时代则渐趋雅化，开始走向衰亡。整个六朝时代基本的歌诗类型中，除《梁鼓角横吹曲》之外的绝大部分在《宋书·乐志》中均有所反映。《宋书·乐志》成于学者兼文学家沈约之手，建立在当时前沿学术成果的基础之上，包罗内容极其广泛，举凡乐史、乐器、歌辞、君臣论辩、各类相关考证等，无不择要载列，堪称当时世界上最完备的音乐通史。本文试从《宋志》的成书，开拓创新意义的表现，《宋志》所反映的乐府历史变迁之大势以及它的缺陷和不足等几个

① 下文或简称"《宋志》"。

方面入手，对《宋书·乐志》同汉魏六朝乐府歌诗之间的关系作一初步考察和分析。

一、沈约的学术背景与《宋书·乐志》的编纂

齐武帝永明二年（484），沈约做著作郎，编次起居注，永明五年，“又被敕撰《宋书》，六年二月毕功”。① 可见沈约编著《宋书》，补充刘宋最后十五年的史事大概花费了最多的工夫，七十卷的纪传也不过用了一年左右的时间就完工了。赵翼《廿二史札记》“《宋书》多徐爰旧本”条说：“古来修史之速未有若此者。”② 这是因为何承天、山谦之、苏宝生、徐爰等人已经完成了大部分的篇章。就像沈约自己所说的那样：“自永光（宋废帝刘子业年号）以来，至于禅让，十余年内，阙而不续，一代典文，始末未举。且事属当时，多非实录，又立传之方，取舍乖衷，进由时旨，退傍世情，垂之方来，难以取信。臣今谨更创立，制成新史，始自义熙肇号，终于昇明（宋顺帝刘准年号）三年。”③ 这是沈约撰写《宋书》的第一个阶段。

第二个阶段是《宋书》八志三十卷的撰成。《宋书·自序》明确指出，科学家何承天在宋文帝时以著作郎的身份，起草了《宋书》的部分纪、传和若干志书，“其所撰志，唯《天文》、《律历》”。④ 沈约在当时的奏文中说“所撰诸志，须成续上”，可见宋书的部分志书，当是沈约后来渐次续成的，其中就包括《乐志》。在八志中，《符瑞志》改称鸾鸟为神鸟，是避齐明帝萧鸾的讳；《律历志》改“顺”作“从”字，是避梁武帝父亲萧顺之的讳；《乐志》称邹衍为邹羡，是避梁武帝萧衍的讳，可见《宋书》的最后定稿，当在齐萧鸾称帝（494）以后，甚至在梁武帝即位（502）以后了。

---

① 《宋书·自序》，沈约《宋书》，第100卷，第2466页，北京，中华书局，1974。

② 赵翼《廿二史札记》，第9卷，第179页，北京，中华书局，1984。

③ 《宋书·自序》，沈约《宋书》，第100卷，第2467页，北京，中华书局，1974。

④ 《晋书·周处传附周札传》，房玄龄等撰《晋书》，第58卷，第1575页，北京，中华书局，1987。

沈约是吴兴武康（今浙江德清）人，武康沈氏是江南土著的武力强宗，所谓“江东之豪，莫强周、沈”。沈约一门，在宋、齐、梁三代，也都仕宦显赫。沈约生于宋文帝元嘉十八年（441），父沈璞为淮南太守，元嘉三十年被杀。沈约在刘宋时代做过记室参军、尚书度支郎。在南齐做过著作郎、中书郎、尚书左丞、骠骑司马将军，校过四部图书。到了梁朝，沈约做过尚书右仆射、太子詹事、中书令，深得梁武帝萧衍的信任。萧子显说他“好坟籍，聚书至二万卷，京师莫比”，又说他“历仕三代，该悉旧章，博物洽闻，当世取则。谢玄晖善为诗，任彦昇工于文章，约兼而有之”。[①] 梁武帝天监十二年（513），沈约病卒，年七十三。

沈约官高寿长，在齐梁之际是执文坛牛耳的诗伯文宗。在南齐时代，他和萧琛、陆倕、王融、谢朓、范云、任昉、萧衍等人，都是齐竟陵王萧子良西邸的座上宾，号称“竟陵八友”。齐武帝永明时代，我国古代音韵学取得辉煌成就和重大进展，作为永明声律学说的代表人物和永明新诗体的倡导者，沈约撰有《四声谱》，可以说是音韵学史上里程碑式的著作。《南史·庾肩吾传》云：“齐永明中，王融、谢朓、沈约文章始用四声，以为新变，至是转拘声韵，弥为丽靡，复逾往时。”又《南齐书·陆厥传》云：“永明末，盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅琊王融以气类相推毂；汝南周颙善识声韵。约等文皆用宫商，以平、上、去、入为四声，以此制韵，不可增减，世呼为‘永明体’。”沈约在《宋书·谢灵运传论》中说：“夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。”这就是永明声律说的核心内容，其基本原则是“宫羽相变，低昂互节”，具体方法就是所谓四声八病的规律。

“声病说”的流行，同南方“吴声”、“西曲”等民歌的影响有着相当直接的关系。而且自东晋之后，佛教日盛，萧齐皇室贵族、文人学士奉佛者甚多，竟陵王萧子良曾经“招致名僧，讲论佛法，造经呗新声”，[②] 沈约、王融、谢朓均为“竟陵八友”中人，诵经、唱导注重声

① 《梁书·沈约传》，姚思廉《梁书》，第13卷，第242页，北京，中华书局，1973。

② 《南齐书·竟陵王子良传》，萧子显《南齐书》，第40卷，第698页，北京，中华书局，1972。

韵的风气对他们也必然会有深刻影响。这些因素加上吴声西曲声韵美的启发，共同促成了永明声律论的产生。沈约一贯积极参与吴声、西曲的创作，曾经奉梁武帝之命，在民间《白纻曲》的基础上创作了《四时白纻歌》，他的文集中有不少作品都是乐府诗，尤其以清商新声更为多见。沈约还曾经提出："文章当从三易：易见事，一也；易识字，二也；易读诵，三也。"① 三点主张，在总体上着眼于文章的平易流畅，其中"易读诵"，大抵着重强调文章在声韵方面不应有佶屈聱牙的拗句，否则就会缺乏音调流丽的美感。这个观点与《南史·王筠传》所载沈约引谢朓"好诗圆美流转如弹丸"的主张桴鼓相应，大抵都是受到吴声《大子夜歌》中所谓"慷慨吐清音，明转出天然"的影响。或者我们可以说，"圆美流转"正是民间歌诗"明转天然"的审美特质在永明文人诗中的体现。

沈约学识渊博，就其一生的学术成就而言，最杰出者除了文学之外还有史学。他曾说，自己从二十岁始就有编著史书的宏愿，后来著成《晋书》一百一十卷、《宋书》一百卷、《齐纪》二十卷、《高祖（梁武帝）纪》十四卷、《迩言》十卷、《谥例》十卷、《宋文章志》三十卷、《文集》一百卷。在他一生所撰写的四百多卷著作中，大部分都是史书，因此沈约虽然以文学名世，实际上还是一位著作宏富的历史学家。沈约对音乐和声韵之学也造诣极深，梁武帝天监元年（502），君臣之间曾经展开过一场关于乐事的辩论，参与讨论者近八十人。《隋书·音乐志》特意征引了沈约的意见，这段发言清晰地勾勒出先秦音乐著作在秦火之后流失、纂辑、改窜、传承的基本脉络，同样是古代音乐史上的重要文献。沈约在《宋书》的增补删削工作中，能够综合多种学科的优长，提出学术创见。比如《谢灵运传》，沈约在这篇传的后面写了一篇论，简明扼要地梳理了自三代以来文学发展的脉络，详细论述了情、文关系问题，并特别提出了声律理论，这是沈约颇为自负的独得之秘。整篇文章有史事、有议论，相当于其他正史中的《文苑传》或《文学传》，在文学批评史上占有重要的地位。这种渊综广博的学术修养，使沈约具备足够的能力从事汉魏六朝乐府歌诗史的研究，并撰写出《宋书·乐志》这一中国古代乐府发展史上具有里程碑意义的皇皇巨著。

---

① 《颜氏家训·文章》，王利器《颜氏家训集解》，第4卷，第272页，北京，中华书局，1993。

二、《宋书·乐志》在乐府学史上的开拓创新意义

《宋书·乐志》并不是正史中第一部关于音乐的志书，但它在很多方面均堪称首创。比如首次著录俗乐歌辞，首次对八音乐器的起源、性质及其演变给予了说明和考证，等等。在众多优长之中，其打破一代、贯通古今的记叙体例，大量著录汉魏通俗歌辞，以及在汉魏六朝乐府歌诗分类方面的开拓创新意义，尤其值得称述。

第一，贯通古今的音乐通史性质。

《宋书》不仅有八志，而且资料丰富，叙述翔实，篇幅几乎占到全书的一半；论述的内容并不限于刘宋一朝，而是从古代叙述到宋末，十分重视典章制度的沿革流变，线索完整而清晰，体系性强，十分方便后人寻绎规律。《宋书》的《礼志》和《乐志》分别占了五卷和四卷，几乎占了整个志的篇幅的三分之一，这在以前的“正史”中也是不曾有的。

《汉书·司马迁传》说《史记》“十篇缺，有录无书”，颜师古注引张晏说，《乐书》即在缺失之列，当为后人所补。其实《史记·乐书》和《汉书·乐志》的大片文字都来自《礼记·乐记》和《周礼》中的某些篇章，或者直接抄袭，或者稍加修改，其音乐理论全面渗透了儒家政治观念和乐教思想。《汉书·艺文志》“诗赋略”中的“歌诗”部分，著录了汉代宗庙歌诗，贵族创作的歌诗，以及吴楚汝南、齐郑、淮南等十五类地方歌诗，可以同汉代乐府广泛采集地方风谣的活动相印证，但缺憾的是只说明了来源地区和歌诗数量，既没有著录具体的曲目，更没有记载歌辞。因此，仅依靠《史记》和《汉书》，我们今天就很难一窥汉代乐府民歌的基本风貌，更谈不上欣赏和研究了。成书于数百年之后的《宋书·乐志》，则在很大程度上弥补了这个缺憾。

与《宋书》其他各志相同，《乐志》并非仅只刘宋一代乐事的记录，而是从整个历史演变的角度着眼，从上古说到当今，其“汉、魏以来，最为详悉，唐人取之，以为晋论”，[1] 堪称记录汉魏晋宋音乐史料最为丰

① 《文献通考·经籍考》“正史”条引叶适语，马端临《文献通考》，第19卷，第1196页，北京，中华书局，1986。

富翔实而又对后代影响最大的志书。余嘉锡先生在《四库提要辨证》中对这种做法给予高度评价："沈约宋史，上括魏晋，盖因三国无志，因此补亡，斯诚史氏之良规。"其实不仅三国时代没有《音乐志》，从《史记》以来，正史中就没有一部完整的音乐通史。《宋书》史与志体例方面的不一致不是其不懂史体，而是其有意所为，是古代音乐史学中值得注重和弘扬的优秀传统。《宋书·乐志》记叙汉魏两晋以至刘宋时代的乐府情况，对乐府诗章分类著录，保存了汉魏以来大量乐府诗篇及乐舞文辞，其中"古辞"多为汉代遗篇，是研究乐府及诗史的重要文献。《乐志》还记载了乐器起源、形制及其演变情况，汇集了汉魏晋宋各代君臣关于乐舞制度的讨论文字，在各史乐志中有独特的风格。

二十四史当中，南北朝人所撰写的南北朝史共有三部：沈约的《宋书》、萧子显的《南齐书》和魏收的《魏书》。这三部史书都有《乐志》。《南齐书》、《魏书》中的《乐志》都十分简略，都仅仅记录一朝音乐情况，只有一卷的篇幅；《魏书》由于地域的限制，它对北魏音乐的论述比较详细，但雅乐、俗乐并不分别叙述，并且没有著录乐章歌辞，即便郊庙雅乐也未见著录，这是此书的一大缺陷。相比之下，大约撰成于同时代的《宋书·乐志》无疑更加显示出超越时代的远见卓识。

第二，著录通俗音乐的曲目和歌辞。

《宋书》卷十一有一篇诸《志》总序，其中关于音乐的部分说道：

> 《乐经》残缺，其来已远。班氏所述，政抄举《乐记》；马彪后书，又不备续。至于八音众器，并不见书，虽略见《世本》，所阙犹众。爰及雅郑讴谣之节，一皆屏落，曾无概见。郊庙乐章，每随世改，雅声旧典，咸有遗文。又案今鼓吹铙歌，虽有章曲，乐人传习，口相师祖，所务者声，不先训以义。今乐府铙歌，校汉魏旧曲，曲名时同，文字永异，寻文求义，无一可了。不知今之铙章，何代曲也？今志自郊庙以下，凡诸乐章，非淫哇之辞，并皆详载。

《宋书·乐志》最早著录汉魏六朝乐府中的民歌民谣。根据西晋荀勖《荀氏录》记载了魏晋时代用于表演的清商三调歌诗，并在歌词中注明解数，在一定程度上保留了这类歌诗的音乐特征，对研究乐府歌词的体制和音乐特性有极大的帮助。南朝宋、齐之间，王僧虔编辑《大明三年宴乐伎录》，则参照《荀氏录》著录了魏晋清商三调歌诗在刘宋时代的

保存情况。两者互相对比，就可以大致明了清商三调歌诗自曹魏到刘宋的发展演变概况。《荀氏录》不见于目前流传各种公、私书目的著录，原作大抵早已失传，除少量佚文之外，端赖《宋书·乐志》的转载才得以流传至今。由汉魏到南北朝，清商旧曲逐渐为清商新声所取代，如果没有《宋书·乐志》对曲目、歌辞的忠实记录，今天就难究其详。

《宋书·乐志》不仅记载了许多汉代以来的清商乐作品，而且对它的起源、发展过程及其在不同阶段的特点和部分代表作品等分别作了考证和阐释。比如它首次比较完整地著录了汉代相和歌的基本特点和曲目、歌词：

> 相和，汉旧曲也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复和之为十三曲。①
>
> 凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属是也。②
>
> 凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。③

《宋书·乐志》在著录歌诗的时候，别具心裁地运用了特殊的方式方法，务求从歌辞、音乐两个方面全面保存历代乐府歌诗的原始面貌，比如用以字记声等方法记录某些乐曲的声调曲折和表演方式，就是显著的例证。总体来看，志中特殊的记声方式有如下四种：

（一）声字。《乐府诗集》卷二六相和歌辞解题引王僧虔《启》云："诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若'羊吾夷'、'伊那何'之类也。"《铎舞》歌诗两篇，就是声辞混杂、以字记声的作品。除此以外，汉代鼓吹铙歌亦有此种形式的记录。《宋书·乐志四》卷末有后人识云："汉鼓吹铙歌十八篇，按《古今乐录》，皆声、辞、艳相杂，不复可分。"④不过有些声字今天还是能够

---

① 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，第194页，济南，齐鲁书社，1982。

② 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，第59页，济南，齐鲁书社，1982。

③ 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，第71页，济南，齐鲁书社，1982。

④ 按，丘琼荪先生认为识语乃是南陈以后人所记而误刻入《宋志》者。见《历代乐志律志校释》第二分册，第299页，北京，人民音乐出版社，1999。

分辨出来的。如《朱鹭曲》歌辞云：

> 朱鹭，鱼以乌，路訾邪。鹭何食，食茄下。不之食，不以吐，将以问诛（一作谏）者。

其中“鱼以乌，路訾邪”六字就是声字。又如《艾如张曲》中的“夷於何”、《有所思曲》中的“妃呼狶”等都是声字。① 这种记录方法是沈约在该志中力求反映音乐作品全面的历史面貌，注重作品音乐效果记录的又一种表现，在我国古代典籍中属于首创。它反映了魏晋及其前以字记声、声字与歌词并记的又一种乐曲记录形式。所谓“声”，是指和声，没有意义，无从训诂，虽然并非旋律之全部，在音乐中位置次要，对乐府史研究来说却自有其意义。唐代歌诗也有和声，其中多有声、义兼备者，② 如果没有《宋书·乐志》对汉魏六朝和声的记录，两者就无从比较。《宋书·乐志》对音乐作品记录的又一重要意义是，给后人提供了宋及此前以字记乐的多种形式，给后人研究汉魏音乐记录和音乐历史文献提供了可靠的材料。

（二）“艳”。郭茂倩《乐府诗集》卷二六在论述相和歌辞的时候说：“诸调曲皆有辞、有声，而《大曲》又有艳、有趋、有乱。……艳在曲之前，趋与乱在曲之后。亦犹吴声西曲前有和后有送也。”魏武帝《步出夏门行·碣石篇》下注云：“‘云行’至此为艳。”凡七句，共三十七字。又如古辞《艳歌罗敷行·罗敷》下注云：“前有艳词。”古辞《艳歌何尝行·白鹄》下注云：“曲前有艳。”古辞《艳歌何尝行·何尝》下注云：“曲前为艳。”然此三曲均不见艳词。对于这一现象，丘琼荪先生认为：“所谓‘艳’者，乃乐节之一，其地位在曲之前，犹南北曲中之‘引子’（杨慎语），亦犹今之‘序曲’。引子必有词，而曲前之‘艳’，或有词，或无词。”③ 无论艳有词抑或无词，《宋书·乐志》中一般都以小注的形式标示出来，否则今天的音乐史家也就不可能知道某些

---

① 据苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，第332－333页，济南，齐鲁书社，1982。

② 参见任半塘《唐声诗》，上编，第82～90页，上海，上海古籍出版社，2006。

③ 《历代乐志律志校释》第二分册，第267页，北京，人民音乐出版社，1999。

歌诗前面尚有无词的艳曲。

（三）解数。《宋书·乐志三》著录汉魏清商三调歌诗，系据西晋荀勖《荀氏录》转载，均注明解数，对研究乐府歌诗的体制有很大帮助。一解，即乐府歌诗中之一节，在古典诗歌中谓之章，词则谓之阕、叠或段，大曲谓之遍。名称或有不同，性质则无异。《乐府诗集》卷二六相和歌辞解题云："诸调歌辞，并以一章为一解。《古今乐录》曰：'伧歌以一句为一解，中国以一章为一解。'王僧虔启曰：'古曰章，今曰解。'"如魏文帝《燕歌行·秋风》一篇，前面十二句中两句为一解，共六解；最后"星汉西流夜未央，牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁"三句则为第七解。

（四）用"="表示重复之字。如清商三调中清调之《苦寒行》，有魏武帝所作《北上》一篇，歌辞的第一句《宋书·乐志》著录作"北上太=行=山=，艰=哉=何=巍=巍="。清代赵翼《陔余丛考》卷二二"重字二点"条云："凡重字下者可作二画，始于《石鼓文》，重字皆二画。后人袭之，因作二点，今并有作一点者。"① 其读法如同音乐中之复奏，即"太行山艰哉何巍巍"通体重复一遍，而并非单字各自重复一遍。

汉魏六朝很多乐府歌诗都是诗、乐、舞的综合体，不同的艺术成分需要用不同的方式收集、记录，因此保存起来有很大困难。时过境迁，如果不再为乐府机构经常使用，往往不是某些成分失传，就是相互错乱而难以再次整合，全部成分一并散佚的情形更是多见。《宋书·乐志》的特殊著录方法，不单着眼于保存歌辞，还力求以当时最为简捷的方式保存乐府歌诗的声乐和表演程式。虽然随着历史的发展和审美趣味的变化，一时为人所喜爱的乐府歌诗终究难免退出历史舞台，年代久远的音乐终究难以恢复旧观，但《宋书·乐志》毕竟还是在一定程度上让后人得以窥见汉魏六朝歌诗的某些表演细节，可谓用心良苦，功在千秋。

第三，首次在整体上对汉魏六朝乐府歌诗进行了科学分类，奠定了汉魏六朝乐府歌诗的分类格局。

在《宋书·乐志》之前，东汉蔡邕《礼乐志》曾将汉代乐章分为四

① 赵翼《陔余丛考》，栾保群、吕宗力点校，第406页，石家庄，河北人民出版社，1990。

品：一曰太予乐，二曰雅颂乐，三曰黄门鼓吹，四曰短箫铙歌。[1] 前二品是雅乐，由太乐署掌管；后二品是俗乐，隶属黄门乐署。《宋书·乐志》总体上也按照先雅乐、后俗乐的标准，对汉代及汉代以后的所有乐歌通盘考虑，给予重新分类；每一类当中则按照时代先后排列歌辞，眉目清晰，便于考索。《宋书·乐志》共分四卷，第一卷叙述自汉至宋的音乐，首述雅乐，次叙俗乐，最后考述八音乐器。这一卷内容有点类似“综述”的性质。后面三卷分类著录乐章歌辞：前一卷是魏、晋、宋的郊庙和朝享乐章，中间一卷著录汉魏相和歌和清商三调歌辞，最后一卷著录汉、魏、晋、宋杂舞曲辞和鼓吹铙歌。相和歌和清商三调之所以排在杂舞和鼓吹铙歌之前，是因为前者经过西晋荀勖的雅化，在南朝时期已经上升到“雅乐正声”的地位。[2] 而杂舞虽然应用广泛，却缺乏系统性，短箫铙歌则受到西方外族音乐的影响，在格调上自然次于相和歌和清商三调，故而才采取了这种排列方式。这在一定程度上可以视作当时学者对于乐府歌诗雅俗格调认识的一种体现。《宋书·乐志》以雅俗格调的不同和音乐性质的区别作为主要标准，对汉魏以来乐府歌诗进行分类，类目清晰，合情合理，而且相对于当时一系列乐府文献来说，囊括了最多的歌诗种类和曲目、歌辞，其分类方式对汉魏六朝乐府研究来说最具权威性。后世乐府总集、选本或研究专著，大抵都遵循《宋志》所确立的分类标准，郊庙雅乐在前，通俗音乐在后；歌诗在前，舞曲在后，等等。郭茂倩《乐府诗集》是搜罗宋前乐府歌诗作品最完备、最系统的集大成之作，在其所分十二个类别当中，郊庙、燕射、鼓吹、相和、清商、舞曲、琴曲、杂曲等八类在《宋志》中都能找到原型，可以说都是在《宋志》的分类基础上增删变化而来的。

随着时代发展，汉魏六朝歌诗的音乐和歌辞在后世相继有所散佚，后来的乐府史家在分类方面不断有所变通，这当然是极为必要的，但同时也不可避免地造成后世的分类方式同汉魏六朝乐府实际情形之间产生或大或小的差距。我们在充分肯定新出分类方式合理性的同时，还有必要兼顾汉魏六朝时期的历史实况。就这一点而言，往往还要追溯到《宋书·乐志》才能解决问题。比如相和歌同清商三调歌诗的关系问题，在

① 梁刘昭注补《后汉书志·礼仪志》引蔡邕《礼仪志》，司马彪《后汉书志》，第五，第3131页，北京，中华书局，1965。

② 参见王运熙《乐府诗述论》，第211－212页，上海，上海古籍出版社，2006。

近代以来的乐府研究中可谓聚讼纷纭。争论的起因，归根结底在于唐代吴兢的《乐府古题要解》和宋代郭茂倩的《乐府诗集》、郑樵《通志·乐略》将汉魏时代的相和歌十五曲和清商三调歌诗归为一类，郭氏总谓之“相和歌辞”，还有“相和五调伎”[①]之类的说法。梁启超在其《中国之美文及其历史》一书中首先对这种归类方式提出质疑，认为不符合汉魏六朝时代乐府的实际情形，相和歌与清商三调原本为两种乐歌，并非一类。后来朱自清、曹道衡先生均表达了相同的意见。

相和歌同清商三调究竟是否应当归为一类，首先要对六朝人的看法作一考察。两者最早为《宋书·乐志》所著录，将《宋书·乐志》同六朝时期其他乐府撰著的遗文相互参证，即不难考见当时分类的实况。在《宋书·乐志》当中，“相和”一名凡两出。第一个出现在相和歌的解题部分，即所谓“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌”。很明显，这一个“相和”，“本十七曲”一语足以应之。第二个“相和”则作为标目介于解题与十五首相和歌辞之间。两个“相和”的涵义并没有什么不同。相和歌辞之后，就是“清商三调歌诗”。三调歌诗并不在相和歌十七曲数目之内，两者明显是并列的关系，没有什么隶属关系。另外，《乐府诗集》卷三十《四弦曲》解题引《古今乐录》说：“张永《元嘉技录》有《四弦》一曲，《蜀国四弦》是也，居相和之末，三调之首。……”相和、三调，首尾之间乃是《蜀国四弦》，分明是不相联属的两种事物。通过这段话，我们也完全可以确证张永《元嘉正声技录》将相和歌与清商三调平行并列，做法与沈约无异。张永《技录》中所谓“相和”的内容，同样应当与《宋志》无异，为相和歌十七曲。又《南齐书·萧惠基传》说：“自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及相和歌，每奏，辄赏悦不能已。”[②]“魏三祖曲”当是指清商三调，传中与相和歌仍然是并列的，与上述两家的认识也没有什么不同。由此可证《宋志》的归类方式代表了当时学者对两者关系的普遍看法。至于吴兢、郭茂倩、郑樵等人“合二为一”的分类方式，乃是在汉魏乐府歌诗大量失传之后所采取的权宜

---

① 相和歌辞解题，郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第376页，北京，中华书局，1979。

② 萧子显《南齐书》，第46卷，第811页，北京，中华书局，1972。

之计，自有其一番道理在，但与六朝乐府的实际情形并不相同。①

总之，《宋书·乐志》对汉魏六朝乐府歌诗的分类，时间最早，可信度亦最高，为后世乐府歌诗总集、选本的分类奠定了基本格局，具有极大的参考价值。

三、《宋书·乐志》所反映的乐府历史变迁之大势

魏晋南北朝时期，“是中国历史上的一个大动荡的时代，也是南方和北方，少数民族和汉族，在音乐文化上一个大融合的时代”。② 这个时期的音乐在我国音乐发展史上起着承前启后的作用。自汉武帝立乐府大规模采诗制乐，到《宋书·乐志》的编纂，其间经过了大约六百年的时间。沈约等人网罗放佚旧闻，捃拾数百年间歌诗历史中的吉光片羽，以实事求是的态度和恢弘开阔的视野，通察古今之变，在客观上揭示出六百年间乐府发展变迁中的若干大趋势和大规律，使《宋书·乐志》成为一部深具学术品位的音乐史和歌诗史专著。兹不揣谫陋，择其要者，略加论述。

一，从街陌讴谣到乐府歌诗：对诗乐关系的理论总结。

中国古典诗歌的起源和发展演变同音乐有着极其密切的关系。从先秦两汉典籍来看，当时对诗歌、音乐产生顺序的描述虽然比较朦胧，大抵还有线索可寻。先有诗，后有歌，然后再配上音乐，是比较常见的逻辑。比如《礼记·乐记》说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”《毛诗大序》云：“在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”《汉书·食货志》描述周代“采诗”制度说：“孟春之月，群居者将散，行人振木铎行于路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。”

《宋书·乐志》首次明确提出了诗、乐关系的基本类型，《宋志一》在考述部分吴声、西曲的曲目之后总结说：“凡此诸曲，始皆徒歌，既

---

① 翟景运《再论相和歌及其与清商三调的关系》，吴相洲主编《乐府学》，第1辑，第66－82页，北京，学苑出版社，2006。

② 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，上册，第138页，北京，人民音乐出版社，1981。

而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之，魏氏三调哥词之类是也。”《乐府诗集》卷二六相和歌辞解题云：“《晋书·乐志》曰：‘凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属。’其后渐被于弦管，即相和诸曲是也。”又引王僧虔《启》说，上古时代“先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲”。可见汉代相和歌与晋室东渡之后进入南方乐府的吴声、西曲一样，均是从民间采集歌辞之后，再由乐府配上音乐，这是歌辞和音乐之间的第一种关系。《宋志三》著录清商三调歌诗，下注云：“荀勖撰旧词施用者。”然则荀勖改造汉魏清商三调歌诗的时候，乃是根据既有的音乐采择汉代旧词以相配，① 这是辞、乐之间的第二种关系。《乐府诗集》卷九〇新乐府辞解题总结说：“凡乐府歌辞，有因声而作歌者，若魏之三调歌诗，因弦管金石，造歌以被之是也。有因歌而造声者，若清商、吴声诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管是也。”就词制歌和因歌造词，可以说是汉魏六朝乐府歌诗生产的两种基本模式，其实也是整个古代乐府歌诗的基本生产模式。在《宋书·乐志》之前，虽然史籍中不乏对歌诗生产和表演方式的描述，但均流于一鳞半爪、细枝末节的记载，并未作出系统的梳理和理论总结。《宋书·乐志》所提出的这两种生产方式或诗、乐组合关系，乃是在事实基础上的精辟总结。后世的歌诗生产，具体操作方式容有或多或少的差异，但并没有越出这两种基本模式之外。任半塘先生指出：

> 沈约《宋书·乐志》首分乐歌为二类：“由徒歌而被之管弦”及“因管弦而造歌以被之”。唐人修《晋书》志，用其说。孔颖达于《诗大序》疏内，分为“准诗而为声”及“依声而作诗”两类。宋初黄休复《茅亭客话》分为“本诗之言而成调”与“因调以成言”两类。郭茂倩《乐府诗集》分为“因歌而造声”与“因声而作歌”两类。顾炎武《日知录》曰：“古人以乐从诗，今人以诗从乐。”②

由此可见，《宋书·乐志》对古代诗、乐关系或者说两者产生顺序的总

① 翟景运《再论相和歌及其与清商三调的关系》，吴相洲主编《乐府学》，第1辑，第66－82页，北京，学苑出版社，2006。

② 任半塘《唐声诗》上编，第171页，上海，上海古籍出版社，2006。

结和界定极为精辟、到位而无可移易，因此一直为后世乐府研究所秉承。

二，清商旧曲、清商新声的交替与乐府歌诗的雅俗递变。

继汉魏六朝之后，东晋南朝迎来乐府史上又一个辉煌时代。汉魏时代盛极一时的相和歌和清商三调逐渐退出历史舞台，发源于长江中下游地区的吴声歌和西曲歌逐步进入社会各阶层人物的视野，在士族人物的喜好和倡导之下，吴声西曲的欣赏、创作和表演进入鼎盛阶段。《南史·循吏传序》中描写宋、齐盛世以及当时民间歌舞创作、表演的繁荣景况说："方内晏安，氓庶蕃息，……凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群，盖宋世之极盛也。……永明继运，……十许年中，百姓无犬吠之惊，都邑之盛，士女昌逸，歌声舞节，袨服华妆。桃花渌水之间，秋月春风之下，无往非适。"汉魏以来的清商乐在新旧递变中充实着新鲜血液。这是乐府史上一个承前启后的时代。相和歌和清商三调在汉魏时期本属俗乐，起初都是流传在民间的"街陌讴谣之辞"，后来才被采集到乐府，得以同丝竹管弦配合表演。但是到了南朝，这些俗乐却因为历经数百年传唱而显得古朴典雅，转而变成了士大夫眼中的雅正乐曲。沈约明确声明《宋志》概不著录"淫哇之辞"，却相当完整地收录了相和歌和清商三调歌辞，就非常鲜明地表现出南朝时代乐府领域比较普遍的雅俗观念。六朝清商曲辞，发轫于东晋初年，东晋后期、宋、齐时代为繁荣昌盛期，梁、陈则属尾声阶段。《宋书·乐志》成书于清商新声的黄金时代。

所谓"圣王之德虽同，创制之礼或异，乐不相沿，礼无因袭"，[①] 每一代都会有每一代新的乐歌，即使沿袭前代乐歌，也是局部的，出于一时的权宜之计。虽然古人往往认为雅乐、俗乐不可相乱，似乎俗乐无论如何不能登上大雅之堂，可实际上俗乐"登堂入室"，充当雅乐身份的情形在中古时代屡见不鲜。俗乐代替雅乐，大致可分两种情形：一，因为战乱或其他原因造成原有雅乐系统丢失，一时之间又不能创制新的雅乐，于是不得不使用俗乐来代替之。这可以说是被动的情况。二，雅乐本来俱在，但出于对雅乐的厌倦和对俗乐的喜好，在大雅的场合抛弃雅乐而采用俗乐。这是比较主动的情形。

---

① 《宋书·乐志》引南朝宋建平王刘宏语，沈约《宋书》，第19卷，第542页，北京，中华书局，1974。

这第二种情形的意义，在乐府历史上显得比较突出。虽然儒家音乐理论在古代音乐史上始终占据着主导地位，乐歌的兴替却不是某种理论所能决定得了的。人们欣赏趣味的变化，才是决定乐府歌诗盛衰兴亡的关键因素。从乐府的发展历史来看，前代的俗乐每每因为历史长久而为后世尊崇，推为雅乐。可是随着时代的推移，人们的喜好也在“情变听改”，于是新的俗乐跻身雅乐行列，取代了旧的雅乐。于是“雅”与“俗”之间，就这样不断演绎出“长江后浪推前浪”的发展轨迹。所以，无论“雅俗相乱”在当时遭到多么激烈的批评，俗乐取代雅乐，毕竟是不能逆转的历史潮流。王运熙先生曾经用“民间——贵族——灭亡”的公式来总结汉魏六朝清商曲的演变进程，的确可谓精辟。其实不独清商曲，中古乐府的所有内容，似乎无不遵循着这个发展规律。

就乐府历史看，每个时代都有不同的雅、俗观念，而俗乐的雅化则是一种基本的发展趋势。沈约说《宋书·乐志》“非淫哇之辞，并皆详载”，实际上他所著录的相和歌和清商三调在汉魏时代恰恰就是“淫哇不典正”的俗曲。这样就在无形中首次揭示出乐府歌诗雅、俗递变的趋势和规律。在相同规律的作用之下，曹魏盛行的清商三调歌，到了南朝宋、齐时代就逐渐衰落，不再为大众所重视。王僧虔有感于当时“朝廷礼乐多违正典，民间竞造新声杂曲”① 的社会现实，上表云：“今之清商，实由铜爵，三祖风流，遗音盈耳，京、洛相高，江左弥贵。谅以金石干羽，事绝私室，桑、濮、郑、卫，训隔绅冕，中庸和雅，莫复于斯。而情变听移，稍复销落，十数年间，亡者将半。自顷家竞新哇，人尚谣俗，务在噍杀，不顾音纪，流宕无崖，未知所极，排斥正曲，崇长烦淫。”②《南齐书·萧惠基传》也说：“自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及相和歌，每奏，则赏悦不能已。”③

对于晋、宋乐府所使用的吴声歌曲，《宋书·乐志》记述了它们的作者或者本事；产生在长江中游地区的西曲歌，《宋书·乐志》仅只提到了《襄阳乐》、《寿阳乐》、《西乌飞》等少数曲目名称，认为它们

① 《南齐书·王僧虔传》，萧子显《南齐书》，第33卷，第594页，北京，中华书局，1972。

② 《南齐书·王僧虔传》，萧子显《南齐书》，第33卷，第595页，北京，中华书局，1972。

③ 萧子显《南齐书》，第46卷，第811页，北京，中华书局，1972。

“歌词多淫哇不典正”，遂未予著录。不过晋室东渡之后才进入南方乐府的吴声、西曲毕竟已经开始崭露头角，进入士大夫的娱乐生活，并逐渐对他们的诗歌创作和审美趣味产生深刻的影响。到天监十一年前后，梁武帝大规模改制西曲歌的歌辞和声乐，促进清商新声走向雅化，同时也推动着吴声、西曲从鼎盛走向衰亡。对比之下，乐府历史似乎也在不断重复着相同的轨迹，六朝清商新声最终还是难免重蹈汉魏清商旧曲的覆辙。而《宋书·乐志》恰好站在两者的“接力点”上，在新旧交替的转关之际充当了唯一的见证角色，在客观上揭示出乐府歌诗雅俗递变、新旧交替的历史规律。

三，民歌对文人创作影响逐渐加深。

《宋书·乐志》著录了大量的汉、魏、晋、宋时代的乐府歌辞或歌诗曲目，其中文人拟乐府歌辞十分值得重视。我们可以借助对乐府歌诗模拟创作活动的考察，逐步揭示民歌对文人诗歌创作发生的实质性影响，以及这种影响逐渐加深的历史轨迹。

汉代民歌通过乐府机关的演唱，逐渐扩大了影响，并开始对文人诗歌创作发生影响。东汉时代，就已经有一些文人写出了富有民歌风味的诗歌作品。例如辛延年的《羽林郎》，诗中无论故事情节，还是对女子容貌、装饰的描写，以及语言风格，都与《宋书·乐志三》所载相和曲中的《艳歌罗敷行》颇为神似，《乐府诗集》将此作收入杂曲歌辞一类。杂曲歌辞中另有不少东汉文人的乐府诗作品，其中有不少很可能是在民间作品影响下的拟作，不一定入乐歌唱。郭茂倩在此类歌辞的解题中说：“杂曲者，历代有之，或心志之所存，或情思之所感，或宴游欢乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏。兼收备载，故总谓之杂曲。”① 众多题材的作品当中，既有“因意命题”者，也有“学古叙事”者。所谓“学古叙事”者，大抵都是受到民间歌诗影响的作品。

东汉时代文人拟作乐府还是比较偶然的现象，个体和总体创作数量都比较少，没有形成规模和风气。到了汉末建安和三国时代，曹操、曹丕、曹植父子以及曹丕之子魏明帝曹叡，对文学均有特殊爱好，尤钟情于汉代以来所流传的相和歌和清商三调歌。刘勰《文心雕龙·时序》云：“魏武以相王之尊，雅爱诗章；文帝以副君之重，妙善辞赋；陈思

① 郭茂倩《乐府诗集》，第61卷，第885页，北京，中华书局，1979。

以公子之豪，下笔琳琅。”①《三国志·魏志·武帝纪》注引《魏书》说曹操：“登高必赋，及造新诗，被之管弦，皆成乐章。”《宋书·乐志三》说：“相和，本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。”他们都借用汉代民歌旧题创作了大量的歌诗作品，并把它们带进宫廷宴乐的行列。《宋书·乐志三》所著录的十三曲相和歌歌辞当中，六首为曹操所作，一首为曹丕所作；清商三调歌歌辞总共十九首歌辞，十七首出自曹操、曹丕、曹叡即所谓“魏之三祖”之手；十五首大曲歌辞中也有六首分别由曹操、曹丕、曹叡、曹植所作；最后一首楚调《怨诗》也是曹植所作。其他极少数才是“汉世街陌讴谣”的古辞。因此，《南齐书·萧惠基传》就直接将清商三调歌诗称之为“魏三祖曲”。这些歌辞基本上都被两晋和南朝宋、齐乐府所沿用，故而王僧虔曾说：“今之清商，实由铜爵，三祖风流，遗音盈耳，京洛相高，江左弥贵。”② 魏之三祖和陈思王的拟乐府创作，不仅规模大、数量多，而且相对于汉代乐府古辞来说，在艺术手法上表现出若干新的特点和突出的个性色彩。语言上或典雅、或绮丽，已经与古辞的质朴古拙大为不同；同时他们多在作品中寄托一己悲欢，汉代乐府古辞中常见的表现社会问题的题材在他们的作品里反倒居于次要地位。《文心雕龙·乐府》云：“魏之三祖，气爽才丽，宰割辞调，音靡节平。观其‘北上’众引、‘秋风’列篇，或述酣宴，或伤羁旅，志不出于淫荡，辞不离于哀思。虽三调之正声，实《韶》、《夏》之郑曲。”曹魏时代清商乐的兴盛，多半是靠《宋书·乐志》所著录的曹氏歌辞才从作品方面得到实证。

东晋和宋、齐时代，吴声、西曲大量进入乐府，并逐渐对文人创作发生影响，永明体和宫体诗的产生就同吴声西曲的影响有直接关系。《宋书·乐志》虽然没有著录吴声西曲歌辞，却依然在有意无意之间为这种关系提供了佐证。《宋书·乐志一》讲到西曲时说：“随王诞在襄阳，造《襄阳乐》；南平穆王为豫州，造《寿阳乐》；荆州刺史沈攸之又造《西乌飞》哥曲，并列于乐官，歌词多淫哇不典正。”所谓随王刘诞造《襄阳乐》、南平穆王刘铄造《寿阳乐》，大抵都是说他们在民间歌谣的基础上所进行的改造或者模拟。王运熙先生认为：“《襄阳乐》本是歌

① 范文澜《文心雕龙注》，第 9 卷，第 673 页，北京，人民文学出版社，1958。

② 《南齐书·王僧虔传》，萧子显《南齐书》，第 33 卷，第 594 页，北京，中华书局，1972。

咏刘道产政化的民谣，在刘道产时代，它还不过是一种徒歌，等到随王诞来做雍州刺史，然后把它改制成为乐曲；就列于乐官的《襄阳乐曲》说，当然是随王诞的制作了。”① 《乐府诗集》所收西曲，除倚歌之外，有解题者凡十六曲（不包括变曲），解题中明确指出初作者曾经任职荆州的有十一曲，其中作者为南朝皇族成员的有八曲，占到有歌辞流传的西曲的一半。任职荆州的南朝皇族成员对民间歌谣的模拟和改造，实际上为吴声西曲向上层社会的进一步渗透和推广搭建了一座桥梁。《宋志》中关于部分西曲本事和作者的考证，最早为这种关联提供了宝贵线索。

四、《宋书·乐志》的局限和不足

智者千虑，必有一失。任何时代的经典著作，都是在一定的时代环境下产生的，都是人类一定阶段认识水平的反映，而且必然受到作者自身条件的限制，因此都不可能毫无瑕疵。《宋书·乐志》当然也不例外。我们对《宋书·乐志》也应当采取客观、历史的看法，在承认其音乐史、文学史上的突出地位和巨大贡献的同时，也不应忽视它的局限和不足，这对将来的乐府歌诗历史研究，同样是有益的。

首先，受封建士大夫观念的局限，《宋书·乐志》对通俗音乐仍然持有偏见。

从东晋历宋、齐，甚至直到梁、陈，吴声、西曲等清商新声的广泛流行和巨大影响是不容忽视的事实，故而沈约在《宋志》中还是为它们开辟了一席之地，虽然没有收录歌辞，却记载了若干曲调，并追溯了它们的起源或本事。这种做法，在《宋书》之前是绝对没有过的。但另一方面，沈约在撰写史书的时候，还是要表现出一种严肃的姿态，极力维持一种雅正的标准，所以他在《宋志》中不免对吴声、西曲有所贬低，认为它们“淫哇不典正”。所谓“自郊庙以下，凡诸乐章，非淫哇之辞，并皆详载”,② 这就是《宋书·乐志》著录歌辞的最低标准。

东晋中后期，吴声歌曲在上层社会的影响已经相当广泛。《世说新语·言语》载：

① 王运熙《乐府诗述论》，第93页，上海，上海古籍出版社，2006。

② 《宋书·志序》，沈约《宋书》，第11卷，第204页，北京，中华书局，1974。

桓玄问羊孚："何以共重吴声？"羊曰："当以其妖而浮。"

"共重吴声"即不难看出吴声的普及，但公开欣赏吴歌并参与创作的高门士族却只是极少数。相传王献之作《桃叶歌》，孙绰作《碧玉歌》，均是仿照民间乐歌所作的侧艳之辞。除此两例之外，其他中原士族制作俗乐者寥寥无几，更多的是对民间乐歌的批评。民间乐歌在很多东晋正统士大夫眼中还是淫词艳曲，不仅不登大雅之堂，甚至有损体面。《晋书·王恭传》载：

会稽王道子，尝集朝士，置酒于东府。尚书令谢石，因醉为委巷之歌。恭正色曰："居端右之重，集藩王之第，而肆淫声，欲令群下何所取则？"石深衔之。

《北堂书钞》卷五九引《晋中兴书·太原王录》也载此事，"委巷之歌"作"吴歌"。到了刘宋、萧齐时代，民间歌诗已经大量进入士大夫阶层，但仍然多多少少面临着一些阻力，因为江南民歌中对男女情爱大胆泼辣的描写和抒发，毕竟同封建礼教存在着扞隔难通之处。这在一定程度上反映出南朝士大夫一方面有真实人性的表达需求，一方面又不得不服从传统教化思想的制约；一方面喜好民间通俗音乐，一方面又不免对这种喜好遮遮掩掩。这种矛盾心态本身，就不啻为特定阶段乐府历史情形的一种真实反映。明寒山赵氏本《玉台新咏》收录梁武帝所作的艳歌多达四十一首，这些艳歌多是对吴声、西曲的模拟之作，大抵均作于萧衍称帝之前，因为在他做了皇帝之后，就习惯于摆出一副维护礼教和道学的姿态，特别是在皈依佛教之后更是如此。沈约能够在《宋书·乐志》中为民间乐歌开辟一席之地，这不仅是对前人的突破，更是对时代的超越，这种突破和超越的意义才是主要的，更值得我们看重。

第二，对前代史料的误解。

《宋书·乐志》在引述前代史料的时候也存在误解。比如《宋志一》叙《房中乐》云："周又有房中之乐，秦改曰《寿人》；其声，楚声也，汉高好之，孝惠改曰《安世》。"这段话本自《汉书·乐志》，但《汉志》的意思本来是说周、秦《房中乐》本非楚声，汉高祖为楚人，好楚声，因此才改为楚声，并不是《宋志》所说的那样，自周、秦即是楚声。《汉志》云："周有房中乐，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，

礼不忘本。高祖乐楚声，故房中乐楚声也。”又如《宋志一》云：“至（汉）明帝初，东平宪王苍总定公卿之议，曰：‘宗庙宜各奏乐，不应相袭，所以明功德也。承《文始》、《五行》、《武德》为《大武》之舞。’”《考异》云：“《后汉书》明帝承平十三年十月烝祭光武庙，初奏《文始》、《五行》、《武德》之舞，不云《大武》之舞。《东观书》载东平王苍议，虽有‘宜曰《大武》之舞’一语，而下文即云‘不宜以名舞’，其所制歌诗，又仍称《武德舞》。休文似未审上下文义，虽删取《东观书》，却失《东观》之旨。”

第三，对乐府歌诗种类的记载有所阙漏。

《宋书·乐志》对俗乐的重视无疑是其优点，但它还不能说是对汉魏六朝俗乐种类、曲目和歌辞的全面记录，其记载的阙漏应该引起研究者的重视。黄翔鹏先生尖锐指出：“沈约《宋书》中的清商大曲几乎都是瑟调”，但“当时所用的清商乐有平、清、瑟三调与楚、侧二调”。因此断定：“今人所见的《宋书》，恐怕在相当大的程度上是有缺漏的。”①江东吴歌中的《上声歌》、《桃叶歌》、《碧玉歌》，西曲中的《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》等曲目，就不见记载。又如沈约在按照西晋荀勖《荀氏录》著录清商三调歌诗的时候，刘宋时不再用于歌唱表演的曲目就没有著录，后来王僧虔所撰《大明三年宴乐伎录》中所载清商三调中的瑟调曲，绝大部分都没有被《宋书·乐志》所著录。因此，研究汉魏六朝乐府歌诗，仍然有必要将《宋书·乐志》同其他相关文献紧密结合，相互参证。

音乐是民族文化的重要组成部分之一，是民族性格和民族素质的一种艺术表现；音乐文化的发展变迁，是民族文化成长轨迹的鲜明体现；研究一个民族的音乐，是探寻民族心态和文化特征的重要途径。在我国古代正史中，《史记》有《乐书》，《汉书》有《礼乐志》，早在两千年前已经显示出中华民族对于音乐文化的高度重视。《宋书·乐志》不蹈前人旧辙，开拓创新，发凡起例，作为一部具有音乐通史性质的志书，对后代的影响十分深远。当我们试图通过音乐文学踏上民族文化寻根之旅的时候，仍然有必要在这一经典著作中撷取英华，作为必备的指南和参考。

① 黄翔鹏《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》，黄翔鹏《乐问》，第173页，北京，中央音乐学院学报社，2000。

作者简介：翟景运，男，1978年生，山东兖州人。2006年毕业于北京大学国学院，获文学博士学位。现任教于青岛大学文学院，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学研究。在《国学研究》等刊物发表过《晚唐律赋题材的拓展与闽地律赋创作的繁荣》、《再论相和歌及其与清商三调的关系》等论文十余篇。独立完成青岛大学引进人才研究项目《晚唐骈文研究》，目前承担国家社科基金项目《魏晋南北朝歌诗研究》、教育部人文社科研究项目《汉－唐郊庙歌辞研究》、山东省社科规划项目《魏晋南北朝歌诗研究》的子课题研究。

郑樵《通志·乐略》的编撰体例及其音乐史学思想初探

◇黄敏学

（安徽合肥，安徽大学文学院，230039）

提　要：《通志·乐略》是我国音乐史学史上一部言简意赅、自成一体的音乐通史著作，亦为乐府音乐研究中不可或缺之要籍。本文通过对《乐略》的历史考察，分析其文本编撰体例及其所体现的“乐以诗为本，诗以声为用”、“积风而雅，积雅而颂”等一系列具有朴素唯物主义倾向的音乐史学思想，并由此揭橥《乐略》在乐府学研究中之史料价值及其历史地位。

关键词：郑樵　《通志·乐略》　文本体例　音乐史学思想

《通志》是宋代著名史家郑樵之力作，也是吾国纪传体通史的典范之作。全书洋洋二百卷，由纪、谱、略、列传、载记等部分组成，与《通典》、《文献通考》并称“三通”。其中之“二十略”备受世人称道，于《通志》成书后不久即以单行本刊行。《通志·二十略》中有《乐略》一门，专述历代音乐变迁沿革。卷一考论乐府曲调之渊源衍流，卷二概述律吕、乐器等乐理常识，是我国音乐史学史上一部言简意赅、自成一体的音乐通史著作，亦为乐府音乐研究中不可或缺之要籍。由于郑樵之著述多已散佚不传，故目前考察郑樵乐府学成就及其音乐史学思想，当以《乐略》为其指归耳。

一、《乐略》的文本编撰体例

郑樵对音乐尤其是乐府音乐有独特深刻见解。他在《通志·艺文略》中依四部之序将历代典籍分为经、礼、乐等十二大类，将乐与经、礼并称，置于第三位，足见其推重之情。他又将乐类文献分为乐书、歌辞、题解、曲簿、声调、钟磬、管弦、舞、鼓吹、琴、谶纬等十一小

类，亦即将《汉书·艺文志》、《隋书·经籍志》、《旧唐书·经籍志》、《新唐书·艺文志》、《崇文总目》等公私目录中所著录的乐学文献重加归并，另为部类，不仅反映其“类例既分，学术自明……睹其书可知其学之源流”① 的文献编撰思想，也反映出他对音乐学术流变的新认识，并在一定程度上纠正了此前各类目录或将乐类分置经集二部而失之零乱，或虽俱入经部而类例不明的弊端。其所分十一类，较清晰地反映出各类乐学文献自汉魏以降直至南宋初期的发展脉络。

郑樵在撰著《乐略》之前，曾编《系声乐府》二十四卷，惜已不传。此书为郑樵研治礼乐尤其是乐府音乐之专书，为《乐略》之蓝本，历时一年始成。郑樵本人对此书亦颇为珍视，屡与权贵言之，欲为投献之资。其《献皇帝书》云：“三年为礼乐之学，以其所得者作《谥法》，作《运祀议》，作《乡饮礼》，作《乡饮驳议》，作《系声乐府》。”其《上宰相书》亦云：“观樵《谥法》、《运祀议》、《乡饮礼》、《系声乐府》之类，则《礼乐志》可知。”②《玉海》引《中兴馆阁书目》云：

> 《系声乐府》二十四卷，绍兴中郑樵撰集前代乐府，系之声乐。以三百五十一曲系之风雅声；八十四曲系之颂声；百二十曲系之别声；四百十九曲系之遗声。③

《通志·总序》亦云：

> 臣旧作《系声乐府》，以集汉魏之辞，正为此也。

综上可知，《系声乐府》所录为宋代以前的乐府歌辞，依风雅声、颂声、别声、遗声编次，是其“乐以诗为本，诗以声为用”和“积风而雅，积雅而颂”编撰思想的具体体现。《乐略》的主体部分也是在此基础上精简而成，保留其序论与解题部分，收录了全部曲名，删去了歌辞部分。顾颉刚谓“《通志·乐略》完全取材于《系声乐府》，不过《乐略》只

---

① 王树民点校《通志二十略》，第1806页，北京，中华书局，1995。

② 郑樵撰《夹漈遗稿》，第2卷，第515页，第1141册，台湾，商务印书馆影印文渊阁四库全书，1982－1986。

③ 王应麟辑《玉海》，第1956页，扬州，广陵书社，2003。

记了题目，没有录出他的全文”,① 说明《系声乐府》与《乐略》的渊源关系。王应麟在《玉海》中将之与乐府歌诗总集相提并论：“刘次庄《乐府集》十卷，以类为十九门；郭茂倩《乐府集》一百卷，编次自汉迄唐君臣所著乐府，共十二门。”以是观之，则《系声乐府》当与《乐府诗集》同为宋代编成的乐府歌诗总集，是《乐略》的蓝本与长编。故此分析郑樵《乐略》之文本体例，亦可略窥《系声乐府》之旧貌云尔。

《乐略》的编撰体例自成一格，与《通典·乐典》、《文献通考·乐考》大不相类。《乐略》仅两卷，从篇幅上来看，作为一部音乐通史确显单薄。就其内容而言，郑樵认为“乐以诗为本，诗以声为用”，“五声、八音、十二律者，乐之制也”，故其在编撰《乐略》的过程中，侧重于对乐府歌诗的考论，兼及乐律学和乐器法。他明确提出“诗者，人心之乐也，不以世之兴衰而存亡。继风雅之作者，乐府也。史家不明仲尼之意，弃乐府不收，乃取工伎之作以为志。臣旧作《系声乐府》以集汉魏之辞，正为此也”,② 所以尤其重视对乐府音乐的记述与传承。《乐略》卷一是对历代音乐作品的分类考证。郑樵将其搜集的曲目按内容和体裁分为正声、遗声、祀飨正声、祀飨别声、文武舞五大类，并为之各作序论一篇，说明其分类原则和对这类作品的总体看法。其下又分若干小类，其中以正声、遗声所分最多，共计 41 小类，而其余三大类则只分了 13 小类，足见郑樵对于乐府音乐的重视。郑樵自述其分类标准是：“今取篇目以为次，曰乐府正声者，所以明风雅，曰祀飨正声者，所以明颂。又以琴操明丝竹，以遗声准逸诗。……古乐甚希，而文武二舞犹传于后世。良由有节而无辞，不为义说家所惑，故得全仲尼之意。”③《乐略》之正声主要取材于《宋书·乐志》和《晋书·乐志》，尤以《晋书·乐志》为主。自汉短箫铙歌至相和歌部分，两者所收曲目基本相同，但郑樵对历代所积累下来的史料又重新进行了一番去粗取精、去伪存真的爬梳整理，以自注的形式对所收曲目进行分析考证并进而阐发其个人见解。此外，郑氏又补入了《晋书·乐志》所无的《白纻歌》一

① 顾颉刚撰《郑樵著述考》，载王树民点校《通志二十略·附录五》，第 2112 页，北京，中华书局，1995。

② 郑樵撰《通志·总序》，载周予同主编《中国历史文选》，第 56 页，上海，上海古籍出版社，1980。

③ 郑樵撰《通志·总序》，载周予同主编《中国历史文选》，第 57 页，上海，上海古籍出版社，1980。

曲，清商曲七曲和琴操五十七曲。遗声则是“逸诗之流也”，多失其声，今除部分见于《乐府诗集》外，均散佚无考。在对遗声的分类上，郑樵采用“以义类相从，分二十五门，二十附门”① 的按内容分类之法，分为古调、征戍、游侠、行乐、佳丽、别离、怨思、歌舞、丝竹、觞酌、宫苑、都邑、道路、时景、人生、人物、神仙、梵竺、蕃胡、山水、草木、车马、龙鱼、鸟兽、杂体等25小类，“总四百八十曲，无非雅言幽思，当系其目，以俟可考”。祀飨正声为“常祀飨之乐也”，是封建统治祭祀、迎神等礼仪活动所用的大型雅乐套曲，而祀飨别声则为“非常祀飨之乐也，出于一时之事为可歌也，故备于正声之后”，② 以房中乐和坐立部伎等宴飨之乐为主，还有梁武帝的十首佛曲。文武舞先论述诗乐舞三者的关系，指出“舞者声音之形容也，形容之所感发，惟二端而已。自古制治不同，而治具亦不离文武之事也”，“后世之舞，亦随代皆有制作，每室各有形容。然究其所常用，及其制作之宜，不离是文武二舞也”，③ 将历代乐舞分为文舞和武舞两大体系，并通过对唐代七德舞、九功舞、上元舞三大舞的历史考察，指出“唐人降神用文舞，送神用武舞，其余即奏十二和之乐”，④ 基本说明了文武舞在祭祀、宴飨等仪式活动中的适用范围，从而为其对舞曲的分类提供了历史依据。

《乐略》卷二分为十二律、五声八音名义、五声十二律旋相为宫、五声十二律相生法、历代制造、权量、八音等七类，虽较《通典·乐典》于材料选取上有所删略，然于体例上并无新创。郑樵对“二十略”亦颇为自负，宣称“凡十五略，出臣胸臆，不涉汉唐诸儒议论……（《礼》、《职官》、《选举》、《刑法》、《食货》）凡兹五略，虽本前人之典，亦非诸史之文”，⑤ “臣之二十略，皆臣自有所得，不用旧史之文”。然从《乐略》的体例和材料来源情况看，足见郑樵言过其实。当然，他“独取三千年来遗文故册，运以别识心裁。盖承通史家风，而自为经纬，

① 王树民点校《通志二十略》，第912页，北京，中华书局，1995。

② 王树民点校《通志二十略》，第930页，北京，中华书局，1995。

③ 王树民点校《通志二十略》，第934页，北京，中华书局，1995。

④ 王树民点校《通志二十略》，第936页，北京，中华书局，1995。

⑤ 郑樵撰《通志·总序》，载周予同主编《中国历史文选》，第58页，上海，上海古籍出版社，1980。

成一家之言也”,[1]“其采摭既已浩博，议论亦多警辟。虽纯駁互见，而瑕不掩瑜，终非游谈无根者可及，至今资为考镜，与杜佑、马端临书并称三通，亦有以焉”。[2] 总之，《乐略》作为一部音乐通史在其体例和内容各方面虽有某些不足，甚至略显粗陋，然其编撰思想却有很多可贵的闪光点。正所谓“郑樵无考索之功，而《通志》足以明独断之学，君子于斯有取焉”。[3] 所谓“郑樵的真学问，原不在精上，也不在博上，乃在‘部伍’和‘核实’的两个方法上”，“他因为要‘部伍’，所以他对于各种事物，都有很详细的分析（黄按：如《乐略》卷一的曲目考证）；……他因为极富于‘核实’的精神，所以他喜欢寻出各种事物的真面目，都有很详细的分析（黄按：如《乐略》中的各类序论，多有论断和阐发）”,[4] 这一评价正确揭示了郑樵在音乐文献编撰学领域里的开创之功。

《乐略》的主体可视为乐府歌诗题解与曲名的有机结合，与《乐府诗集》相类。其解题可分为三类：一是乐府总论与正声、别声、遗声三大类的大序；二是其下的各类小序；三是乐府曲名曲调的各类解题。郑樵所撰解题亦参引大量文献史料，并多述己见。其明确提到的文献就有《西京杂记》、《汉书》、《古今乐录》、《琴操》、《古今注》、《乐府古题要解》等多种，而从《乐略》所录曲调及解题中，可见郑氏所据文献尚有正史乐志、《琴历》、《通典·乐典》及前代诗文集。据喻意志先生考证：“《通志·乐略》从音乐的角度将‘乐府’分为‘正声’、‘别声’、‘遗声’三大类。大致而言，‘乐府正声’之‘汉短箫铙歌’、‘汉鞞舞歌’、‘拂舞歌’所据多为《乐府古题要解》及正史乐志。‘鼓角横吹’、‘胡角’、‘相和歌’、‘白纻歌’多以《要解》为据。相和歌之‘吟叹’、‘四弦’、‘平调’、‘清调’、‘瑟调’、‘楚调’则以《古今乐录》为据。‘大曲’以《宋志》为据。‘清商曲’则多据《要解》及《通典》。‘祀饗正声’、‘祀饗别声’、‘文武舞’皆据正史乐志。‘乐府遗

---

① 章学诚撰，叶瑛校注《文史通义·申郑》，第463页，北京，中华书局，1994。

② 永瑢等撰《四库全书总目》，第449页，北京，中华书局，1965。

③ 章学诚著，叶瑛校注《文史通义·答客问中》，第478页，北京，中华书局，1994。

④ 顾颉刚撰《郑樵传》，载王树民点校《通志二十略·附录四》，第2078－2079页，北京，中华书局，1995。

声’一类则多以《要解》及集部文献为据。”①

《乐略》开篇即为正声和遗声，其下分出41小类，共搜集曲目419首，可谓荦荦大观。郑樵认为“浩歌长啸，古人之深趣。今人既不尚啸，而又失其歌诗之旨，所以无乐事也。凡律其辞则谓之诗，声其诗则谓之歌，作诗未有不歌者也”，② 故将其大部分精力都放在对声乐曲目（主要是乐府歌曲）的搜求与考订上。也正是由于《乐略》保存了数量众多的乐府曲辞，才进而凸显其在中国音乐史上的文献价值。而对于封建统治阶级汲汲以求的雅正之音，郑樵则着墨殊少，仅收录了汉武帝郊祀之歌十九章、班固东都五诗、梁武帝雅歌十二曲和唐雅乐十二和。乐舞也仅有文武舞二十曲和唐三大舞，至于汉儒们所鼓吹的“六代乐舞”则根本无所涉及。而且，郑樵对班固成见甚深，“班固者，浮华之士也，全无学术，专事剽窃”。③ 为了纠偏正谬，郑樵花费了极大心力对其所搜集到的419个曲目进行了详细考证，并将考证成果附于所考曲目之下，以达到“考摭古今，编系节奏，庶正声不坠于地”④ 的宏愿。这些考证成果，多得到后世学者的认可，马端临在《文献通考·乐考》卷十四和卷十五的乐歌部分就大量引述郑樵的考证成果。然而应该指出的是，郑樵虽痛诋班固“尽窃迁书，不以为惭……资于贾逵、刘歆，复不以为耻。……众手修书，道旁筑室，掠人之文，窃钟掩耳”，⑤ 但从《乐略》整体构成情况和史料来源上看，这些缺漏郑樵恐怕也在所难免。这一点，就连一向对郑氏折节服膺的章学诚亦不能为之辩护：“郑君区区一身，僻处寒陋，独犯班马以来所不敢为者而为之，立论高远，实不副名”，⑥ 这也确实是《乐略》作为一部音乐通史的根本缺憾所在。

---

① 喻意志《〈通志·乐略〉的史源学考察》，《中国音乐学》，第59页，2005年第2期。

② 王树民点校《通志二十略》，第887页，北京，中华书局，1995。

③ 郑樵撰《通志·总序》，载周予同主编《中国历史文选》，第52页，上海，上海古籍出版社，1980。

④ 王树民点校《通志二十略》，第888页，北京，中华书局，1995。

⑤ 郑樵撰《通志·总序》，载周予同主编《中国历史文选》，第52页，上海，上海古籍出版社，1980。

⑥ 章学诚著，叶瑛校注《文史通义·申郑》，第464页，北京，中华书局，1994。

二、《乐略》所体现的音乐史学思想

郑樵在《通志》中开宗明义地写到："百川异趋，必会于海，然后九州无浸淫之患；万国殊途，必通诸夏，然后八荒无壅滞之忧，会通之义大矣哉！"① 在这种"会通"思想的指导下，郑樵十分重视对音乐作品历代传承的历史考察，力求揭橥其间的"相因之义"，探寻"古今之变"。对于腐儒们盲目希图克己复礼，要去从那个"郁郁乎文哉"的周，在音乐领域内兴起的一股复古逆潮，郑樵毫不客气地提出批评："自后夔以来，乐以诗为本，诗以声为用，八音六律为之羽翼耳。仲尼编诗，为燕享祀之时用以歌，而非用以说义也。古之诗，今之辞曲也，若不能歌，但能诵其文而说其义，可乎？不幸腐儒之说起，齐、鲁、韩、毛四家各为序训而以说相高，汉朝又立之学官，以义理相授，遂使声歌之音湮没无闻。"认为《乐经》用亡并非人心不古，而是"奈义理之说既胜，则声歌之学日微"，与时代变迁、世道人心毫无关系。"然诗者，人心之乐也，不以世之污隆而存亡。岂三代之时，人有是心，心有是乐，三代之后，人无是心，心无是乐乎？"而且对于汉儒们为挽救"礼崩乐坏"的颓局所做的种种努力，郑樵亦不以为然："东汉之末，礼乐萧条，虽东观、石渠议论纷纭，无补于事。"② 这便从根本上抨击了封建礼学家一味希求复古，以古律今，不能正确认识作为上层建筑的礼乐制度也应随着历史的发展和时代的变迁而加以变革，鲜明地体现出郑樵朴素的唯物主义史观和进化论思想，否定了去其未远的陈旸等人"声音所以不和者，以乐不正也，乐所以不正者，以经不明也。臣之论载，大致据经考传，尊圣人，折诸儒，追复治古而是正之"③ 的音乐复古思潮，这与杜佑、马端临的思想是一脉相承的。

同时，郑樵在对历代音乐传承的考察中，明确提出"积风而雅，积雅而颂，犹积小而大，积卑而高也"。④ 这便深刻地指出了统治阶级所利

① 郑樵撰《通志·总序》，载周予同主编《中国历史文选》，第51页，上海，上海古籍出版社，1980。

② 以上引文俱见《通志二十略》，第883－884页，北京，中华书局，1995。

③ 陈旸撰《乐书·序》，载修海林编《中国古代音乐史料集》，第393页，西安，世界图书出版公司，2000。

④ 王树民点校《通志二十略》，第925页，北京，中华书局，1995。

用的各种音乐表现形式，无论是何等的庄重肃穆，都是在充分汲取民间音乐精华的基础上层累积造而成。一切优美的艺术形式，都植根于广大人民群众之中，都是人民群众智慧与灵感的结晶。没有“风”的搜集与整理，又谈何“雅颂”？正基于此，郑樵对“旧乐章莫不先郊祀而后燕飨”的记载方式提出异议，指出：“史家编次，失古意矣，安得不为之厘正乎？”① 郑樵在《乐略》中首列乐府歌曲以为正声、遗声，亦正为此，“继三代之作者，乐府也。乐府之作，宛同风雅，但其声散佚无所纪系，所以不得嗣风雅而为流通也。……臣今取而系之，千载之下，庶无绝纽”。② 他既已认为“仲尼编诗，为燕享祀之时用以歌，而非用以说义”，故而果敢地提出“乐以诗为本，诗以声为用”这一惊世骇俗的著名论断并加以深入阐发：“诗为声也，不为文也。浩歌长啸，古人之深趣。今人既不尚啸，而又失其歌诗之旨，所以无乐事也。凡律其辞则谓之诗，声其诗则谓之歌，作诗未有不歌者也。诗者乐章也，或形之歌咏，或散之律吕，各随所主而命。”③ 而对于“音乐理论家”们的盲目比会、任意曲解，硬要给民间音乐扣上“微言大义”的高帽以顺应统治阶级的需要，郑樵对此义正词严地予以批评：“近世论歌行者，求名以义，强生分别，正犹汉儒不识风雅颂之声，而以义论诗也。且古有长歌行、短歌行者，谓其声歌之短长耳。崔豹、吴兢，大儒也，皆谓人寿命之短长，当其实已有此说，今之人何独不然？呜呼，诗在于声，不在于义，犹今都邑有新声，巷陌競歌之，岂为其辞意之美哉？直为其声新耳。礼失则求诸野，正为此也。”④ 郑樵既已对“一字寓褒贬”的春秋笔法持反对态度，自然也反对为了进行封建说教而不惜歪曲原作、望文生义、信口雌黄的做法。为此，郑樵态度鲜明地振臂疾呼：“有声斯有义，与其达义不达声，无宁达声不达义。若为乐工者，不识铿锵鼓舞，但能言其义，可乎？谭河安能止渴，画饼岂可充饥，无用之言，圣人所不取。”⑤ 同样，郑樵对“韩愈取十操以为文王、周公、孔子、曾子、伯奇、犊牧子所作，则圣贤之事也，故取之。《水仙》、《怀陵》二操，皆伯牙所作，则工技为之也，故削之”的做法也表示强烈质疑：“呜呼，

① 王树民点校《通志二十略》，第925页，北京，中华书局，1995。
② 王树民点校《通志二十略》，第884页，北京，中华书局，1995。
③ 王树民点校《通志二十略》，第887页，北京，中华书局，1995。
④ 王树民点校《通志二十略》，第887页，北京，中华书局，1995。
⑤ 王树民点校《通志二十略》，第925页，北京，中华书局，1995。

寻声徇迹不识其所由如此”，认为韩愈虽“能通古今，审是非，胸中了然”，但仍不免“为邪说异端所袭，愚师瞽史所移也”。同时，郑樵对《琴操》这部著名琴学文献亦产生怀疑，“《琴操》所言者何尝有是事？琴之始也，有声无辞，但善音之人，欲写其幽怀隐思而无所凭依，故取古之人悲忧不遇之事而以命操。或有其人而无其事，或有其事又非其人，或得古之人影响而又滋蔓之。君子之所取者，但取其声而已，取其声之义而非取其事之义。……君子之于琴瑟，取其声而写所寓焉，岂尚于事辞哉！若以事辞为尚，则自有六经圣人所说之言，而何取于工伎所志之事哉！琴工之为是说者，亦不敢凿空以厚诬于人，但借古人姓名而引其所寓耳，何独琴哉！”① 他依据“琴之始也，有声无辞”的特点，批评韩愈以辞说教的做法，同时又指出《琴操》的不可尽信，都是很具有说服力的精辟之论，从中亦不难看出郑樵为达到“概之以正道，灿灿乎如太阳正照，妖氛邪气不可干也”的治学目标，是付出了何等的心力。诚如杨荫浏所言：“郑樵强调音乐的重要性，虽然有些过火，他在歌词的意义与曲调的重要性之间，虽然因了片面强调曲调的重要性，又有陷入于不够重视歌词意义的另一偏向，但就其所批判的对象而言，却也的确应该批判。应该说，他在这一方面的言论，并不是单凭空想，而是有的放矢。”②

郑樵既已强调“继三代之作者，乐府也”，为了达到“考摭古今，编系节奏，庶正声不坠于地”的宏愿，对所搜集到的乐府曲目逐一进行分类考辨，其中尤以正声部分为详。郑樵所进行的考证工作贯穿了其严谨的学风，在曲目进行分析考证的同时并以此阐发自己独到的见解。譬如在论述汉鞞舞的产生及发展演变时，郑樵不仅收录了《晋书·乐志》中关于鞞舞的材料，同时指出：“按鞞舞本汉《巴渝舞》，高祖自蜀汉伐楚，其人勇而善斗，好为歌舞，帝观之曰：‘武王伐纣之歌。’使工习之，号曰《巴渝舞》。”③ 这就比较详细地揭示了鞞舞这一乐曲形式产生的根源，指出了汉代宴飨之乐与民间音乐甚至是蛮荒地区音乐之间的关系。同时借汉高祖之口，给这种乐曲以极高的评价，将之与《大武》并论，确是很有见地的。而在论述鼓角横吹曲时，郑樵认定旧说“谓蚩尤

---

① 王树民点校《通志二十略》，第910页，北京，中华书局，1995。

② 杨荫浏著《中国古代音乐史稿》，第451页，北京，人民音乐出版社，1981。

③ 王树民点校《通志二十略》，第893页，北京，中华书局，1995。

氏帅魑魅与黄帝战于涿鹿之野，帝命吹角为龙吟以御之”纯属无稽之谈，一针见血地指出“黄帝之说多是谬悠”，同时又提出自己的见解：“然角之制始于胡，中国所用鼓角，盖习胡角而为也。况鼓角与胡角声类既同，故其曲亦相参用，而《梅花》之辞本于胡笳，今人谓角鸣为边声，初由边所传也。”① 这不仅从根本上否定了鼓角乐曲是中原旧乐，而且指出“鼓角之本出于胡角”，正确揭示出鼓角横吹曲与边疆少数民族音乐的关系，肯定了少数民族音乐为中原音乐的发展提供新的素材，并对发展过程也起到过重要作用。《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《豪侠行》、《梅花落》、《紫骝马》、《骢马》这些曲目，都是在这种交流的影响下逐渐产生的。郑樵以历史唯物主义的态度，对少数民族音乐进行了客观而公允的评价，这在当时确是难能可贵的。郑樵还对不少乐府曲目的起源作了探索，往往言简意赅，切中肯綮。关于《白纻歌》与《白纻舞》，郭茂倩在《乐府诗集》中曾引证《宋书·乐志》、《南齐书·乐志》、《唐书·乐志》和《乐府解题》等多种文献，但也只是“七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片断”。郑樵则对上述材料重加整合删并，并附入个人的研究心得，较之郭氏的长篇大论更显明白晓畅且又井井有条：“《白纻歌》有《白纻舞》，《白凫歌》有《白凫舞》，并吴人之歌舞也。吴地出纻，又江乡水国，自多凫鹜，故兴其所见以寓意焉。始则田野之作，后乃大乐氏用焉。其音入清商调，故清商七曲有《子夜》者，即《白纻》也。在吴歌为《白纻》，在雅歌为《子夜》，梁武帝令沈约更制其辞焉。”② 这正是郑樵所提倡的“部伍”之法的具体体现，对于我们今天的乐史研究仍具有其积极的指导意义。

三、结　语

《乐略》之编撰以曲目考证和类例区分见长。郑樵倡导“会通”，提出“部伍”、“核实”的科学编撰方法，注重音乐作品的搜集与考订，对乐府歌诗的保存与整理作出了巨大贡献，对前人成说亦多所勾正。《乐略》依乐府歌诗之音乐属性予以分类，其入正声、别声者，多有音乐类别之归属，如短箫铙歌、相和歌、清商曲、大曲、鼓角横吹、胡角、鞞

① 王树民点校《通志二十略》，第894页，北京，中华书局，1995。

② 王树民点校《通志二十略》，第902页，北京，中华书局，1995。

舞、拂舞、白纻歌、琴曲等即是；其入遗声者，多失其声，音乐类别之归属已不可知晓，如《乐府古题要解》之“乐府杂题”、“古题及后代杂题”所录即多入遗声。历代诗文集中的乐府诗题，多为仅存曲名而失其曲调及本事者，或后人拟古之作，如元白之“新乐府”即明为不入乐者。凡此种种，皆入遗声。郑樵以“乐以诗为本，诗以声为用”的编撰思想为指导，据当时存见之乐学文献，将所录乐府曲调依其音乐属性分为三大类，编成《系声乐府》，并据此删繁汰芜，取其精华入《通志》而为《乐略》主体。在《乐略》的编撰过程中，郑樵深入总结音乐的历史发展规律，提出“乐以诗为本，诗以声为用”、“积风而雅，积雅而颂”等一系列具有朴素唯物主义倾向的音乐史学思想，对儒家乐教论和复古主义思潮予以深刻激烈的批驳，从根本上动摇了雅乐史观赖以生存的思想基础，荡涤统治中国音乐史学界长达千余年的腐儒说教，为其中吹入一股时代新风。

作者简介：黄敏学，男，1983年生，安徽东至人，现为安徽大学文学院教师，发表过专著《中国音乐文化与作品赏析》等。

汉郊祀歌中“邹子乐”的含义及其相关问题

◇王福利

（江苏徐州，徐州师范大学文学院，221009）

提　要：汉《郊祀歌》十九章中，仅在四时之祭的《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》歌诗名称下空一格处标注有“邹子乐”三字，明清以来以至今天的诸多学者误将其视为歌辞作者，且有不少学者进一步误认为此邹子乃汉时“邹阳”，然从古人署名常规、邹衍其人及邹衍乐、古乐之称谓、汉时“邹子”之称特指“邹衍”、邹衍学说对董仲舒的影响及其在武帝朝的地位、《乐府诗集》所载乐歌的惯例等很多方面综合看，汉郊祀四时祭歌中的“邹子乐”实为所奏乐名，而非指歌辞作者，这里的“邹子”指战国时的邹衍而非汉时的邹阳。

关键词：汉　郊祀歌　邹子乐　邹衍　邹阳

在汉《郊祀歌》十九章中，唯在四时之祭的《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》四章歌诗名称下空一格处标注有“邹子乐”三字。①《史记·乐书》载：“汉家常以正月上辛祠太一甘泉，以昏时夜祠，到明而终。……使僮男僮女七十人俱歌。春歌《青阳》，夏歌《朱明》，秋歌《西暤》，冬歌《玄冥》。世多有，故不论。”②《尔雅·释天》：“春为青阳，夏为朱明，秋为白藏，冬为玄英。”又云“四气和，谓玉烛”。《史记》所云“世多有，故不论”者，乃“史公常用文字”。③《索隐》曰：

---

① 《汉书·礼乐志》，第22卷，第1054－1056页，北京，中华书局，1962。又请参见王先谦《汉书补注》，第1936－1939页，北京，商务印书馆《丛书集成初编》本。

② 司马迁《史记》，第24卷，第1178页，北京，中华书局，1959。

③ 泷川资言《史记会注考证·乐书》，第24卷，第7页，北京，文学古籍刊行社，1955。

"言四时歌多有其词，故此不论载。"可见，当西汉时期，四时祭歌之词是相当普遍、为人所周知的，同时也说明此四时祭歌在当时的影响也是非常大的，远不似后来，除后汉班固所载、后人延续的记录外，再也无法寻求了。或从明人王世贞开始，人们便把"邹子乐"中的"邹子"认为是这四章歌辞的作者了，[①] 后有梁启超、罗根泽、逯钦立、陆侃如、萧涤非、丘琼荪，今人杨生枝、张永鑫[②]等皆持这一观点，其中不少学者怀疑这人当为"邹阳"。从目前所见到的材料看，最早将此"邹子"理解为邹衍的研究者是清人钱泰吉、沈钦韩等。丘琼荪《历代乐志律志校释》就四时乐歌所标注的"邹子乐"注云：钱校本[③]云："邹子名衍。"并引清沈钦韩《汉书疏证》曰："今邹子阴阳家，殆无一字传，其书当言五郊之乐。"[④] 现在看来，这一理解是正确的。遗憾的是，钱、沈等人均不曾就此问题详加考论，如沈钦韩氏，因其所见相关材料有限，所析简略且缺乏资料支撑，甚而有流于推测之嫌，故其论至今不被人们重视和认可。实际上，早在隋唐时，很多人在诗赋中已经自觉不自觉地说明了此"邹子"即为邹衍，容后文细论。以下，笔者将从古人署名之常规、邹衍其人及邹衍乐、古乐之称、汉时"邹子"之称特指"邹衍"、邹衍学说对董仲舒的影响及其在武帝朝的地位、《乐府诗集》所载乐歌的惯例等方面试加论证之，以期揭开这悬浮了千余年的学术之谜，并望能得到高明指教。

---

① 郑宾宇《中国文学流变史》，第294页，郑州，中州古籍出版社据北新书局1936年本影印，1991。

② 梁启超《中国之美文及其历史》，第37－38页，北京，中华书局，1936；罗根泽《乐府文学史》，第20页，上海，东方出版社，1996；逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第155页，北京，中华书局，1983；陆侃如等《中国诗史》，第149页，天津，百花文艺出版社，1999；萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第43页，北京，人民文学出版社，1984；丘琼荪《历代乐志律志校释》（第一分册），第198页，北京，人民音乐出版社，1999；杨生枝《乐府诗史》，第33页，西宁，青海人民出版社，1985；张永鑫《汉乐府研究》，第164页，南京，江苏古籍出版社，1992。

③ 钱振声于金陵本上过录诸家校记，其中一部分疑录自钱泰吉校本，振声盖其裔孙也，丘琼荪简称之曰"钱校本"，见丘琼荪《历代乐志律志校释》（第一分册），第267页，北京，人民音乐出版社，1999。

④ 丘琼荪《历代乐志律志校释》（第一分册），第198页，北京，人民音乐出版社，1999。

一

我们认为，在乐章名下空一格标注的“邹子乐”三字，所标者为祭祀时所奏乐名，而非乐章之作者名，这从古人的署名常规上，以及我们今天所见到的诸多版本上依然能够看到这一点。翻翻中华书局校点本的《汉书·礼乐志》，把它同《晋书·乐志》、《隋书·音乐志》及《乐府诗集·郊庙歌辞》等对比一下，就可以很清楚地看到，歌诗作者名以及那些不明作者的所谓“古辞”等，均标注在歌诗名称这一行的最下端，没有如“邹子乐”三字那样，仅与歌诗名称空一格标注的。据王先谦《汉书补注》所言，“邹子乐”三字在官本中是上空七格标出的，经查对，上空七格的说法，恰同这三字与歌诗名称下空一格处标注位置是相吻合的，王氏《汉书补注》即沿用了这一标注形式。逯钦立的《先秦汉魏晋南北朝诗》则将该三字较正文字小一号，一格未空，直接标于题下，且注曰据《汉书》如此，不知其所据何本。这种标注上的差异，绝不是一种偶然的现象，它已很清楚地告诉人们，“邹子乐”并非歌诗作者名，而是另有所指的。中华书局校点本的《乐府诗集》是依据文学古籍刊行社的宋本影印本作为底本的，用汲古阁本作校对，并参校了不少的诗集。其于《青阳》、《朱明》、《西皞》、《玄冥》四章名下均加一注释序号，并于四章下注云：“《汉书·礼乐志》题下有‘邹子乐’三字。”亦明确说明三字所标位置为“题下”，所以，在校点本《乐府诗集》编制的《作者姓名篇名索引》中便不见“邹子”之名。因此，笔者又翻阅了一下《乐府诗集》的目录，第一页就很清楚，但凡歌诗作者，在歌诗名称下均有标注，如《灵芝歌》下有“古辞”，《天马歌》下有“唐李白”，《天马辞二首》下有“唐张仲素”，等等。而汉郊祀歌十九章二十首（含《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》四时歌），却没有任何标注。这说明郭茂倩在编辑《乐府诗集》时，也并非是将其视为歌辞作者的。经过仔细分析，可知四时乐歌题下所标注的“邹子乐”三字，实为四时祭歌演唱时所奏乐名，而不是指其歌诗作者为“邹子”。关于这一点，至少说在宋以前是不曾有疑义的，且邹子乐之“邹子”，实乃战国时阴阳家邹衍。请参后文论析。

值得注意的是，作为非常著名的一部类书，宋人王应麟在他的《玉海》中也是将“邹子乐”与所谓“诗歌”、“歌谣诗乐”一样，作为乐

章名称的一种来看待的。何谓乐章？王应麟亦作有清楚的说明："乐章者，声依永，律和声也。乐辞曰诗，诗声曰歌。"① 所以，所谓乐章，其强调的是"声"和"律"，与歌辞本身并没有非常直接的关系。同为"乐章"，"歌"、"乐"又有不同，"歌"指的是唱某"歌诗"所发出的声。这种"歌声"所以能列为"乐"之一种，如《礼记．乐记》所云："乐者，心之动也。声者，乐之象也。""声""律"谐合谓之"乐"。显然，王应麟也是将其视为当时众多乐种中的一"乐种"的。② 在《乐府诗集·郊庙歌辞》中，郭茂倩对这些歌诗的称谓，除我们所论述的汉郊祀歌（已经统称为"歌"了，其中古辞中还包括"灵芝歌"、"天马歌"等）外，其他所有"歌诗"的名称均为"乐章"称谓，也即或为"歌"，或为"乐"，如晋、刘宋郊祀歌中的"夕牲歌"、"迎送神歌"、"飨神歌"；齐南郊乐歌中的"肃咸乐"、"引牲乐"、"嘉荐乐"、"昭夏乐"、"永至乐"等，齐北郊乐歌中的"昭夏乐"、"登歌"、"地德凯容歌"、"昭德凯容乐"、"昭夏乐"、"隶幽乐"，等等。③ 即使乐章名称中不带"歌"或"乐"字，但明眼人都知其为某乐或某歌，如唐之"十二和"乐之名者皆是。以上所列名称，还有一值得注意的现象，那就是"某某乐"可以标注在许多乐章上，如"昭夏乐"、"凯容乐"等。尽管这些乐章本身其歌辞（即"诗"）有长有短、有三言有四言等，祭祀对象甚至也不同，但可以同用某乐。尤其值得注意的是，《隋书·音乐志》在记北齐的诸多歌词时，所奏较多者为"肆夏"、"昭夏"和"高明乐"。其"五郊迎神乐"中，"青帝降神，奏《高明乐》"，"赤帝降神，奏《高明乐》"，"黄帝降神，奏《高明乐》"，"白帝降神，奏《高明乐》"，"黑帝降神，奏《高明乐》"，④ 更是和汉郊祀四时乐歌皆书"邹子乐"相雷同，只是后者缺少一"奏"字。而《乐府诗集》在记载《北齐五郊乐歌五首》时，更是直书"青帝高明乐"、"赤帝高明乐"、

---

① 王应麟《玉海》，第106卷，第1935页，扬州，广陵书社影浙江书局清光绪九年刊本，2003。

② 王应麟《玉海》，第106卷，第1939页，扬州，广陵书社影浙江书局清光绪九年刊本，2003。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第1卷，第10-14、18-19、21-22页，北京，中华书局，1979。

④ 《隋书·音乐志》，魏徵等撰《隋书》，第14卷，第317-318页，北京，中华书局，1973。

"黄帝高明乐"、"白帝高明乐"、"黑帝高明乐"。另外，所配舞乐亦如此标目，如《乐府诗集》所载《周祀五帝歌》（辞作者为庾信）便为"青帝云门舞"、"赤帝云门舞"、"黄帝云门舞"、"白帝云门舞"、"黑帝云门舞"。这种标注法恰与逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》相同，只是后者变了一下字号。除单一"歌"字外，乐章称"某某歌"者，汉时亦有如此标目的，如源自汉高帝《巴俞舞》而由王粲改制的《魏俞儿舞歌》即是较典型的例子。该舞歌四章的名称为：《矛俞新福歌》，《弩俞新福歌》，《安台新福歌》，《行辞新福歌》，皆称曰"新福歌"。[①] 有的乐章名称将"歌"字冠在辞章前，同《史记·乐书》叙述语"春歌《青阳》"等相类，意思当大同小异。这些文本的记录，对于我们正确了解所讨论的"邹子乐"三字的问题，当是最有说服力的。之所以改朝换代时，歌乐名称会或多或少地发生变化，其主要原因就是音乐史上常讲的"五帝殊时，不相沿乐；三王异世，不相袭礼"。[②] "礼与变俱，乐与时化，故五帝不同制，三王各异造，非其相反，应时变也。……故后王必更作乐，各宣其功德于天下，通其变使民不倦。然但改其名目，变造歌咏，至于乐声，平和自若"。历朝历代，虽其乐章名称有变，"而黄钟之宫不改易"，"故达道之化者可与审乐，好音之声者不足与论律也"。[③] 为便观览，且有助于比较，现将《乐府诗集》中不同朝代有关五帝祭歌命名情况列一简表如下。

朝代	乐章名	诗作者	章句结构	歌诗前两句	五德	备注
汉郊祀歌	帝临（宫音） 青阳（角音） 朱明（徵音） 西皞（商音） 玄冥（羽音）		四言 四言 四言 四言 四言	帝临中坛，四方承宇…… 青阳开动，根荄以遂…… 朱明盛长，旉与万物…… 西颢沆砀，秋气肃杀…… 玄冥陵阴，蛰虫盖藏……	土木火金水	邹子乐 邹子乐 邹子乐 邹子乐

① 分别见郭茂倩《乐府诗集》，第40页、第49－50页、第768页，北京，中华书局，1979。并请参阅下表。

② 《礼记·乐记》，王文锦译解《礼记》，第535页，北京，中华书局，2001。

③ 阮籍《乐论》，陈伯君校注《阮籍集》，第93页，北京，中华书局，1987。

宋明堂歌	歌青帝 歌赤帝 歌黄帝 歌白帝 歌黑帝	谢庄	三言 七言 五言 九言 六言	参映夕，驷照晨…… 龙精初见大火中，朱光北至圭景同…… 履建宅中宇，司绳御四方…… 百川如镜天地爽且明，云冲气举德盛在素精…… 岁既晏日方驰，灵乘坎德司规……	木 火 土 金 水	《南齐书·乐志》
齐明堂	青帝歌 赤帝歌 黄帝歌 白帝歌 黑帝歌	谢超宗	三言 七言 五言 九言 六言	参映夕，驷昭晨…… 龙精初见大火中，朱光北至圭景同…… 履艮宅中宇，司绳总四方…… 百川若镜天地爽且明，云冲气举德盛在素精…… 岁既暮日方驰，灵乘坎德司规……	木 火 土 金 水	并用谢庄辞（《南齐书·乐志》）
齐雩祭乐歌	歌青帝 歌赤帝 歌黄帝 歌白帝 歌黑帝	谢朓	三言 七言 五言 九言 六言	营翼日，鸟殷宵…… 惟此夏德德恢台，两龙既御炎精来…… 禀火自高明，毓金挺刚克…… 帝悦于兑执矩固司藏，百川收潦精景应徂商…… 白日短玄夜深，招摇转移太阴……	木 火 土 金 水	一依谢庄辞（《南齐书·乐志》）
梁明堂登歌	歌青帝 歌赤帝 歌黄帝 歌白帝 歌黑帝	沈约	四言 四言 四言 四言 四言	帝居在震，龙德司春…… 炎光在离，火为威德…… 郁彼中坛，含灵阐化…… 神在秋方，帝居西皓…… 德盛乎水，玄冥纪节……	木 火 土 金 水	

北齐五郊乐歌	青帝高明乐 赤帝高明乐 黄帝高明乐 白帝高明乐 黑帝高明乐		三言 七言 五言 九言 六言	岁云献，谷风归…… 婺女司旦中吕宣，朱精御节离景延…… 居中匝五运，乘衡毕四时…… 风凉露降驰景扬寒精，山川摇落平秩在西成…… 虹藏雉化告寒，冰壮地坼年殚……	木火土金水	
周祀五帝歌	青帝云门舞 赤帝云门舞 黄帝云门舞 白帝云门舞 黑帝云门舞	庾信	三言 七言 五言 四言 六言	甲在日，鸟中星…… 招摇指午对南宫，日月相会实沈中…… 三光仪表正，四气风云同…… 肃灵兑景，承配秋坛…… 北辰为政玄坛，北陆之祀员官……	木火土金水	
隋五郊歌	角音（青帝） 徵音（赤帝） 宫音（黄帝） 商音（白帝） 羽音（黑帝）		四言 四言 四言 四言 四言	震宫初动，木德惟仁…… 长嬴开序，炎上为德…… 爰稼作土，顺位称坤…… 西成肇节，盛德在秋…… 玄英启候，冥陵初起……	木火土金水	
唐五郊乐章	黄帝宫音 青帝角音 赤帝徵音 白帝商音 黑帝羽音		四言 四言 四言 四言 四言	黄中正位，含章居贞…… 鹤云旦起，鸟星昏集…… 青阳告谢，朱明戒序…… 白藏应节，天高气清…… 严冬季月，星回风厉……	土木火金水	

由上可知，汉郊祀歌四时乐章之“邹子乐”当特指乐名无疑。且汉四时祭歌与其以后的四时祭歌，在用乐方面是一样的（宫、商、角、徵、羽），只是乐章名称、歌诗形式上发生了变化。而梁、隋、唐等朝，

在乐章结构方面亦皆为四言，与汉时仍保持一致。故我们便不难对应出汉四时祭歌的用乐情况（如表中所标示）。实际上，郊祀歌中用“商音”，便是首自于汉四时祭歌的。宋王应麟《玉海》曾引唐《杨收传》云：“古祀天地宗庙，皆不用商及二少，盖商声刚，二少声下，所以取其正，裁其繁也。汉祭天用商，而宗庙不用，谓鬼神畏商之刚。”① 那么，“邹子乐”中之“邹子”又当指谁呢？汉郊祀四时歌为何用该乐呢？

二

古时“某子”实乃尊称，非凡夫俗子所能得到，《史记》、《汉书》之邹（驺）子几乎皆指邹衍。丘琼荪就汉郊祀四时乐歌有关“邹子乐”校释时谈到，《汉志》阴阳家中之邹子有二人：谈天衍与雕龙奭。此二邹皆战国时齐人，下距武帝约一百四十年，不可能造作汉十九章之歌，认为此邹子当为邹阳，钱、沈之说皆非。并引《史记·司马相如传》：“齐人邹阳、淮阴枚乘、吴庄忌夫子之徒，相如见而说之。”（《汉书》传同。阳，《汉书》自有传。）阳与相如为同时人，俱以文学著。《汉志》谓“多举司马相如等数十人造为诗赋”，疑阳亦在其列。由此得出结论说“邹子乐”者，邹阳所撰之乐章也。其余诸家之说，与丘氏大同小异，不复一一列出。我们认为，如此推论难以成立。实际上，《史记·司马相如传》的那段文字，写的是景帝朝的事情，邹阳其时是作为梁孝王一随从而得以入宫的，其后，司马相如因病免官，客游于梁，复得与孝王好辞赋诸生游士居数岁。据《史记》卷八十三、《汉书》卷五十一有关邹阳的传记可知，邹阳曾见谗于羊胜、公孙诡，下狱几至于死，后获释，复为孝王上客。而孝王没后，相如归家，后又出现了很多变故，待武帝读其赋恨不得与此人同时后，方经人说明，知相如乃本朝之人，得以召见。而那时的邹阳尚不知在何处。所谓“见而悦之（邹阳）”者，亦久已成为历史了。如果此四首真乃邹阳所作，《史记》、《汉书》有关邹阳的记载不会不见一字提及。且以武帝刘彻之尊，司马相如之显，创作之多，作用之大，尚不得作为作者列于某歌诗名下，焉有单列相如所曾“悦之”之人的道理。若云相如在配乐郊祀时早已谢世而去的话（相如卒于武帝元狩五年，即公元前116年），那时的邹阳也已先他十三年之久早赴西极了

① 王应麟《玉海》，第103卷，第1890页，扬州，广陵书社影浙江书局清光绪九年刊本，2003。

（邹阳卒于武帝元朔二年，即公元前129年）。如果说相如死后，其辞还有幸被列入乐章的话，就邹阳之地位及创作而言恐怕就没有这个可能了。

关于汉郊祀歌的作者及创作时间问题，有两段记载已将其大致情况作出了说明：

> 《史记·乐书》："至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其声，拜为协律都尉。"①
>
> 《汉书·礼乐志》："至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵。有赵、代、秦、楚之讴，以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调。作十九章之歌，以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。"②

由这两段文字可知其大致情况为：十九章之"歌"，皆于武帝定郊祀之礼、祠太一祭后土、立乐府之后，李延年为协律都尉时完成。据史书记载，武帝祠后土、太一在元鼎四年十一月甲子和该年冬至，③但其实盖只是以祠祭仪式为主，并不曾配以礼乐。祠太一、祭后土配以礼乐，始于元鼎六年。《史记·封禅书》载："（元鼎六年春）既灭南越，上有嬖臣李延年以好音见。上善之，下公卿议，曰：'民间祠尚有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎？'公卿曰：'古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。'……于是塞南越，祷祠太一、后土，始用乐舞。益召歌儿，作二十五弦及空侯琴瑟自此起。"④可见，大多数歌辞的确定及用于祠祭，当在元鼎六年（前111）。李延年于相如死后七年方得幸见，故可知其所举为司马相如等数十人之诗赋之作，而非举其人也。⑤

---

① 司马迁《史记》，第24卷，第1177页，北京，中华书局，1959。

② 班固《汉书》，第22卷，第1045页，北京，中华书局，1962。

③ 《汉书·武帝纪》，班固《汉书》，第6卷，并请参阅颜师古注，第181-185页，北京，中华书局，1962。

④ 司马迁《史记》，28卷，第1396页，北京，中华书局，1959。

⑤ 周寿昌《汉书注校补》卷十五："案《郊祀志》云：其春既灭南越，嬖臣李延年以好音见，是为元鼎六年。考相如之死，当元狩五年，死后七年，延年始得见上，定郊祀之乐。即安得而举之。《李延年传》云：是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。明是相如前造诗，延年承帝意而为新声也。此云多举者，言举相如等数十人之诗赋，非举其人也。'人'字不断句，从'多举'至'诗赋'为一句。为，犹作也。言相如等所造作之诗赋也。"

明于此，便也不至于对《汉书·礼乐志》的记载发生误会了。[①] 有学者注意到了，汉四时祭歌与其他乐章形式、内容及风格上有所不同，“显得典雅庄重，整饬、精练，可能更多地继承了《周颂》传统”。[②] 推测其乐章创作当较早，但具体情况已不得而知，这种态度是严谨审慎的。

单就其“辞（词）”而言，从上两段引述文字及其他各种典籍的记载形式看，应该说是群体的创作行为。其参与人员除武帝刘彻外，主要的还有以司马相如为代表的一批文人。前文已及，李延年为协律都尉后，“多举司马相如数十人造为诗赋”。《汉书·李延年传》亦云：“延年善歌为新变声，是时，上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。”（此处所言之“新声曲”恰与“邹子乐”是不同的，亦请参后文论析）。可见，这组十九章《郊祀歌》不仅非一时所制，而且确实出自众人之手。那么，文中所讲的“数十人”又主要有哪些人呢？很多学者于此关节未再探究，或以为“今已无可考见矣”。[③] 事实上，班固虽在《汉书》中没有交代，却在他的《两都赋序》中给出了很好的说明。较早注意到这一文献记载的是张永鑫先生，[④] 惜其未再展开论述，且所书人员亦嫌较少，今再作进一步论析。《两都赋序》云：

> 至于武、宣之世，乃崇礼官，考文章。内设金马、石渠之署，外兴乐府、协律之事，以兴废继绝，润色鸿业。是以众庶悦豫，福应尤盛，《白麟》、《赤雁》、《芝房》、《宝鼎》之歌，荐于郊庙。神雀、五凤、甘露、黄龙之瑞，以为年纪。故言语侍从之臣，若司马相如、虞丘寿王、东方朔、枚皋、王褒、刘向之属，朝夕论思，日月献纳。而公卿大臣御史大夫兒宽、太常孔臧、大中大夫董仲舒、宗正刘德、太子太傅萧望之等，时时间作。或以抒下情而通讽谕，或以宣上德而尽忠孝，雍容揄扬，著于后嗣，抑亦《雅》《颂》之

---

① 赵敏俐《汉〈郊祀歌〉十九章研究》即认为“《汉书》里的这段话是不准确的”。载《周汉诗歌综论》，第406页，北京，学苑出版社，2002。

② 赵敏俐《汉〈郊祀歌〉十九章研究》，《周汉诗歌综论》，第405页，北京，学苑出版社，2002。

③ 郑宾宇《中国文学流变史》，第294页，郑州，中州古籍出版社年据北新书局1936年本影印，1991。

④ 张永鑫《汉乐府研究》，第164页，南京，江苏古籍出版社，1992。

亚也，故孝成之世，论而录之。盖奏御者千有余篇，而后大汉之文章，炳焉与三代同风。且夫道有夷隆，学有粗密，因时而建德者，不以远近易则，故皋陶歌虞，奚斯颂鲁，同见采于孔氏，列于《诗》《书》，其义一也。稽之上古则如彼，考之汉室又如此。斯事虽细，然先臣之旧式，国家之遗美，不可阙也。

从这段文字记载可以看到，武、宣之世参与礼乐辞赋创作、润饰的言语侍臣，主要有司马相如、吾丘寿王、东方朔、枚皋、王褒、刘向，又有公卿大臣御史大夫兒宽、太常孔臧、大中大夫董仲舒、宗正刘德、太子太傅萧望之等 11 人。此外，从班固在《汉书·公孙弘卜式兒宽传》之后的赞语中，也可看出当时参与人员的一些迹象：

赞曰：公孙弘、卜式、兒宽……非遇其时，焉能致此位乎？是时，汉兴六十余载，海内艾安，府库充实，而四夷未宾，制度多阙。上方欲用文武，求之如弗及，……汉之得人，于兹为盛，儒雅则公孙弘、董仲舒、兒宽，笃行则石建、石庆，质直则汲黯、卜式，推贤则韩安国、郑当时，定令则赵禹、张汤，文章则司马迁、相如，滑稽则东方朔、枚皋，应对则严助、朱买臣，历数则唐都、洛下闳，协律则李延年，运筹则桑弘羊，奉使则张骞、苏武，……其余不可胜纪。是以兴造功业，制度遗文，后世莫及。孝宣承统，纂修洪业，亦讲论六艺，招选茂异，而萧望之、梁丘贺、夏侯胜、韦玄成、严彭祖、尹更始以儒术进，刘向、王褒以文章显。①

对照两处记载，除去在宣帝朝为官的王褒、刘向、萧望之等人，司马相如、吾丘寿王、东方朔、枚皋、公卿大臣御史大夫兒宽、太常孔臧、大中大夫董仲舒、宗正刘德等 8 人，当是较为可信地参与郊祀歌辞创作加工的人员了。如果邹阳参与了歌辞的创作活动，或者再退一步讲有可能参与创作活动的话，又焉有一次次不见其大名的道理！或云，或许是前后参与者人员较多，故而漏述。但试想，既然十九章中任何作者没标而单单将"邹子"标出，足以说明其不凡，漏掉任何人都不可能漏

① 按该段文字亦见于《史记·平津侯主父列传》，司马迁《史记》，第 112 卷，第 2964-2965 页，北京，中华书局，1959。

掉他的呀！亦可间接作为“邹子乐”实为乐名之证明，且邹子当指阴阳家邹衍。

邹衍虽如丘琼荪先生所言为战国时人，距汉已一百四十余年，不可能参与汉代的乐章造作。但其人虽去，其学、其文、其艺尚存的事情，亦属常理。下面，我们不妨大致看看邹衍其人其学及其对汉代的影响情况。

邹衍，齐人，闻名于孟子之后，约当齐宣、愍之世，其出生或可早在齐威王时代。《史记·田敬仲完世家》云：“宣王喜文学游说之士，自如邹衍、淳于髡、田骈、接予、慎到、环渊之徒七十六人，皆赐列第，为上大夫，不治而议论。是以齐稷下学士复盛，且数百千人”。① 愍王与秦昭王并称东西二帝，“矜功不休，百姓不堪”，“诸儒谏不从”，② 是以各自散去。邹衍于是“适梁”、“过赵”、“如燕”，受到燕昭王的礼遇。《韩诗外传》卷七云“燕昭王得郭隗、邹衍、乐毅”，是以富国强兵，魏、赵与燕兴兵攻齐，齐愍王“栖于莒”。《新序》、《大戴礼记》、《新书》、《说苑》所记略同。据《太平御览》卷十四引《淮南子》所云，邹衍事燕惠王时，遭左右之谮害而被系入狱，“仰天哭，夏五月，天为之下霜”。

邹衍的思想主要是阴阳五行、天人感应等，其学说不但没有因其人去而消亡，反而在汉武帝时，因董仲舒之功而得到了发扬光大。尽管邹子学说表面上看，已非纯儒家的东西，但其本质与儒家却是相通的，只是由于他采取了不同于孔、孟的通达路线而已。《盐铁论·论儒》：“御史曰：……邹子以儒术干世主，不用，即以变化始终之论，卒以显名。”“马效千里，不必胡代，士贵成功，不必文辞……邹子之作，变化之术，亦归于仁义。”可见，其思想实质是儒家的，大概正是有基于此，司马迁在《史记》中才将邹衍传附于《孟荀列传》之后的。周振甫也认为，此举乃司马迁“大力推崇儒学的缘故”。③ 这也当是邹衍之乐被武帝采纳的最重要的原因。而邹阳所著，虽于《汉书·艺文志》中载有七篇，但

① 司马迁《史记》，第46卷，第1895页，北京，中华书局，1959。

② 王利器《盐铁论校注》，第2卷，第149页，北京，中华书局，1992。

③ 周振甫《论史家部次条别之法》，载张岱年主编《国学今论》，第140页，沈阳，辽宁教育出版社，1992。

却被归入“纵横家”类,[1] 其说与邹衍之阴阳五行、天人感应等内容相比，显然有很大的不同，与武帝时所谓“罢黜百家，独尊儒术”的指导思想并不吻合。

邹衍的著述，据《史记》所云约有“十余万言”。有学者将邹衍的思想要点归纳为三点，较为符合实际，今从之。这三点分别是：（一）“主运”；（二）“王居明堂礼”；（三）“大九州说”。[2] 首先，其主运说，通常被称为“终始五德之运”、“五德转移”、“变化始终之论”等，旨在说明世代的盛衰、更替无不取决于阴阳消息和五德转移，且每有消长、转移，都会有自然的先兆昭示于人间。这些先兆就是符应。以符应而看吉凶，就是所谓的禨祥度制。[3]《史记·孟子荀卿列传》载：“驺衍睹有国者益淫侈，不能尚德，……乃深观阴阳消息而作怪迂之变，《终始》、《大圣》之篇十余万言。”《盐铁论·论邹》引大夫语曰：“邹子疾晚世之儒墨，不知天地之弘，昭广之道，……于是推大圣终始之运，以喻王公。”[4]《史记·封禅书》曰：“自齐威、宣时，邹子之徒，论著终始五德之运，及秦帝而齐人奏之，故始皇采用之。……邹衍以阴阳主运显于诸侯。”[5]《集解》引如淳云：“今其书有主运”，“五德各以所胜为行”。刘歆《七略》云：“邹子有终始五德，言土德从所不胜，木德继之，金德次之，火德次之，水德次之。”这与武帝时的土德正好相符。

五德终始说可看作邹衍主运所讲的历史大循环，还有一部分所讲的是一年四季的小循环，即如《史记·封禅书》集解引如淳所说的“五行

① 张舜徽《汉书艺文志通释·诸子略·纵横家》“《邹阳》七篇”条：“马国翰曰：‘阳生汉文景之世，六国余习未能尽除，故其言论虽正，而时与《战国策》文字相近。《汉志》列于纵横家，以此故也。’”张舜徽按云：“邹阳，齐人。《史记》、《汉书》皆有传。司马迁称其人‘抗直不挠’；班固谓其‘游于危国，然卒免于刑戮者，以其言正也。’今观《史记》所载其《狱中上书》，《汉书》所载《谏吴王》及《说王长君》二篇，可以见其持论侃侃之概，固与纵横家言有所不同。《汉志》著录之七篇早亡，马国翰有辑本。”

② 赵世超《天人合一述论》，载陈江风主编《汉文化研究》，第466－498页，开封，河南大学出版社，2004。本文有关邹衍诸方面的内容对该文有所参资，不再一一注出。

③ 请参见司马迁《史记》，第74卷，第2344页，北京，中华书局，1959。

④ 王利器《盐铁论校注》，第9卷，第551－552页，北京，中华书局，1992。

⑤ 司马迁《史记》，第28卷，第1368－1369页，北京，中华书局，1959。又见《汉书·郊祀志》，班固《汉书》，第25卷，第1203页，北京，中华书局，1962。

相次转用事，随方面为服”。显见其所用的是“五行相生律”。方指明堂的各方；服为王者之服，有青、赤、黄、白、黑诸色。而所谓“王居明堂礼”，其书久已不存，但郑玄曾据以注《礼记·月令》，从其所引文字看，此礼依四时规定王者的行为、政令和服御之器及色等，与《月令》实属同一性质。此类著作有《吕氏春秋·十二纪》、《管子·幼宫》、《夏小正》、《逸周书·时训解》、《礼记·月令》、《淮南子·时则训》等。其中以《吕氏春秋·十二纪》、《礼记·月令》和《淮南子·时则训》的五行配列最为整齐，文字亦大同小异。其框架基本上分五个层次：第一讲的是“定星历，建五行”；第二是节候的实验；第三讲的是王居明堂之礼；第四是每月应施行的行政措施，第五便是行政的结果，或叫庶征休咎。如孟春之月，首言“日在营室，昏参中，旦尾中”、“其帝太昊，其神句芒”、“盛德在木”等，次言“东风解冻、蛰虫始振”之类的节候现象，自“天子居青阳左个”起，讲王者的衣食住行及服御之器及颜色等，再述“迎春”、“祈谷”、“行庆施惠”、“耕籍田”、“修封疆”、“祀山泽”等开春应做的大事。最后警示曰：“是月也，不可以称兵，称兵必有天殃。”又云：“孟春行夏令，则风雨不时，草木早槁，国乃有恐。行秋令，则民大疫，疾风暴雨数至，藜莠蓬蒿开兴。行冬令，则水潦为败，霜雪大挚，首种不入。”余月均如此，可类推。可见，王居明堂及月令或时令等，其核心内容均邹衍之流按“五行相次转用事”的规律，即五行相生的规律为统治者所设计的一年之内的施政纲领，与其五行相配的十二个月均有教令，“顺之者昌，逆之者不死则亡”,[①] 于此便可知为什么“王公大人初见其术”，便要“惧然顾化”[②]了。此等记载说明，邹衍的小循环理论在当时及后世的影响力是十分巨大的。参看汉郊祀歌中四时祭歌的歌辞，与这些理论相较，也不难看出几多似曾相识的内容。如《青阳》：“青阳开动，根荄以遂，膏润并爱，跂行毕逮。霆声发荣，壧处顷听，枯槀复产，乃成厥命。”《朱明》：“朱明盛长，旉与万物，桐生茂豫，靡有所诎。”《西颢》：“西颢沆砀，秋气肃杀，含秀垂颖，续旧不废。”《玄冥》：“玄冥陵阴，蛰虫盖藏，草木零落，抵冬降霜。……籍敛之时，掩收嘉谷。”从其语句的自然层面看，

① 《史记·太史公自序》，司马迁《史记》，第130卷，第3290页，北京，中华书局，1959。

② 《史记·孟子荀卿列传》，司马迁《史记》，第74卷，第2344页，北京，中华书局，1959。

带有叙四时变迁，万物更动，农业农时所须执行的律条等性质，然其辞句本身又具很强的哲理内涵，而且在每一章的后半部分，将这一哲理内涵与人事、政事、神灵等事项联系起来，恰似其思想学说的另一种表达方式。如《青阳》末几句云：“众庶熙熙，施及夭胎，群生噍噍，惟春之祺。”《朱明》末几句云：“敷华就实，既阜既昌，登成甫田，百鬼迪尝。广大建祀，肃雍不忘，神若宥之，传世无疆。”《西颢》则更为明显，其后大半章的诗句均为此等内容，云“奸伪不萌，袄孽伏息，隅辟越远，四貉咸服。既畏兹威，惟慕纯德，附而不骄，正心翊翊”。《玄冥》则云：“易乱除邪，革正异俗，兆民反本，抱素怀朴。条理信义，望礼五岳。”而且，最明显的是，在四时乐章之后的《惟泰元》一章中有“惟泰元尊，媪神蕃厘。经纬天地，作成四时。精建日月，星辰度理。阴阳五行，周而复始”等辞句，显然是直接将其理论用于辞章之中的。在邹子看来，顺乎时势，适宜变化，顺应四时，五行运转，才是正道。他曾说：“政教文质者，所以云救也，当时则用，过则舍之，有易则易之，故守一而不变者，未睹治之至也。”① 这些歌辞内容显然与邹衍学说是一脉相承的，歌辞作者虽具体难定，可能亦为众人所制。果如此，则汉武帝、董仲舒等当为其主要人物，抑或此歌远传自邹衍之书，亦未可知。从《史记·乐书》所谓“世多有，故不论”及《索隐》所谓“言四时歌多有其词，故此不论载”看，这种可能性也不是没有的。秦祚较短，战国距汉不远，再加之邹衍学说在当时上层及下层的影响都非常之大，可以想见其衍绎程度。汉兴二年，“高祖东击项籍而还入关，问：‘故秦时上帝祠何帝也?’对曰：‘四帝，有白、青、黄、赤帝之祠。’高祖曰：‘吾闻天有五帝，而四，何也?’莫知其说，于是高祖曰：‘吾知之矣，乃待我而具五也。’乃立黑帝祠，名曰北畤”。② 刘邦出自民间，长于楚地，为官于沛邑，大字不识几个，却也对阴阳家五帝系统的祭祀和崇拜耳熟能详，足以说明，阴阳五行学说普及到何等地步了。司马迁于四时歌辞不愿详论，便也是情理之中的事了。

---

① 严安语见《汉书·严安传》，班固《汉书》，第64卷，第2809页，北京，中华书局，1962。又见《上书言世务》，《全上古三代秦汉三国六朝文·全汉文》，第27卷，第275页，北京，中华书局，1958。

② 《汉书·郊祀志》，班固《汉书》，第25卷，第1210页，北京，中华书局，1962。

所谓邹衍大九州说，即其所云的“九州之外，更有九州”。[①] 台湾学者王梦鸥经过考证认为，大九州是邹衍原大五州的设想，他于赤县神州之外另列四州，是为了让五方帝各自有一个地盘，以便在地理空间各方位上能与五行相配，而变五为九的。[②] 若与其云“九州之外，更有九州”及《盐铁论》中有关邹子的言论看，则未必相符，此不作详论。实际上，邹衍之大九州既包括时间上的上下传承，也包括空间上的广大无垠，故而《史记·孟子荀卿列传》云其说：“其语闳大不经，必先验小物，推而大之，至于无垠。先序今以上至黄帝，学者所共术，大并世盛衰，因载其禨祥度制，推而远之，至天地未生，窈冥不可考而原也。先列中国名山大川，通谷禽兽，水土所殖，物类所珍，因而推之，及海外人之所不能睹。……以为儒者所谓中国者，于天下乃八十一分居其一分耳。中国名曰赤县神州。赤县神州内自有九州，禹之序九州是也，不得为州数。中国外如赤县神州者九，乃所谓九州也。于是有裨海环之，人民禽兽莫能相通者，如一区中者，乃为一州。如此者九，乃有大瀛海环其外，天地之际焉。”其理论及后来演绎者所描绘的大九州的框架，以及由此而派生出来的各种各样的神灵，越来越丰富，也越来越为人们所接受。如《淮南子·时则训》所言“东方之极，……东至日出之次，榑木之地，青土树木之野”乃“太皞句芒之所司者万二千里”，“南方之极，……南至委火炎风之野，赤帝祝融之所司者，万二千里”等。[③] 这些思想与汉武帝热心求海外之仙、并祈望长生不老等思想是合拍的，四乐章之命名亦与之相关联。然而邹衍思想应该是通过武帝朝之鸿儒董仲舒而得以光大的。董仲舒的思想学说主要反映在他所撰著的《春秋繁露》八十二篇中。亦不外崇天、天人相类、天人感应、瑞祥为受命之符等等，故有学者指出，“董氏虽力崇儒，也不过儒其表而阴阳其里罢了”。[④] 从我们上面所论述邹衍思想的实质看，此话倒可以反过来讲，即他们全是阴阳其表而儒家之里的。因其采取的是“作先合然后引之大

---

① 《苕溪渔隐丛话》卷十“杜少陵（五）”及《诗人玉屑》云“有意用事，有语用事”引。

② 赵世超《天人合一述论》引王梦鸥《邹衍遗说考》（台湾商务印书馆），载陈江风主编《汉文化研究》，第475页，开封，河南大学出版社，2004。

③ 何宁《淮南子集释》，第432－433页，北京，中华书局，1998。

④ 请参见杨东莼《中国学术史讲话》第三章《学术思想的混合与儒家的独尊》，第82页，南京，江苏教育出版社，2005。

道”的方法。

邹衍之学说，对后世统治者均有较大影响，得到了较为广泛的传播。如其所论著之“终始五德之运”，“及秦帝而齐人奏之，故始皇采用之”。① 宣布秦之变周，所得“水德”，据以定制，“更名河曰‘德水’，以冬十月为年首，色尚黑，度以六为名，音上大吕，事统上法”。② 刘邦建汉，沿袭秦制。文帝朝，鲁人公孙臣等分别提出过改德建议，然因张苍等一班老臣反对而作罢。后果有黄龙现，而召公孙臣为博士，申明土德，草改历服色事。③ 武帝即位后，即利用赵绾、王臧等人重新改历、改服色等，事因窦太后贵黄老而夭折，赵、王落了个自杀身亡的下场。太后去世后，武帝伐匈奴、征南越、封禅泰山等，实施改德大举，以公元前104年为太初元年，“以正月为岁首，色上黄，数用五，定官名，协音律”。④ 确立了土德之制的规模。这一举措正是在邹衍所创大五德终始说的指导思想下完成的。尽管当时乐府已“立”十有余年，其时复又强调“协音律”，或即与邹衍之乐律思想有关。而从邹衍的小循环理论看，便要求统治者要调和阴阳，顺乎四时月令，两汉诸帝，无不以此作为自己的最高责任。司马谈《论六家》曰阴阳之术太详而众忌讳，使人拘而多畏，然叙四时之大顺，不可失也，又曰阴阳四时、八位、十二度、二十四节，各有教令。“董仲舒推阴阳为儒者宗”。⑤ 汉之大臣们如汉初名相陈平、宣帝朝为相的丙吉等，也以之作为自己的行为准则。惟其“法天地，顺四时”，方可“治国家”，“是奉宗庙安天下之大礼也”，⑥ 凡圣明之君，莫不“尊天地，重阴阳，敬四时，严月令”，“顺

---

① 《史记·封禅书》，司马迁《史记》，第28卷，第1368页，北京，中华书局，1959。《汉书·郊祀志》，班固《汉书》，第25卷，第1203页，北京，中华书局，1962。

② 《汉书·郊祀志》，班固《汉书》，第25卷，第1201页，北京，中华书局，1962。

③ 《汉书·郊祀志》，班固《汉书》，第25卷，第1212、1213页，北京，中华书局，1962。

④ 《汉书·武帝纪》，班固《汉书》，第6卷，第199页，北京，中华书局，1962。

⑤ 王应麟《玉海》，第5卷，第105页，扬州，广陵书社影清光绪九年浙江书局刊本，2003。

⑥ 《汉书·魏相丙吉传》，班固《汉书》，第74卷，第3140页，北京，中华书局，1962。

之以善政，则和气可立致”。① 顺令而行，阴阳不舛，“则日月光明，风雨时节，寒暑调和，三者得叙，则灾害不生，五谷熟，丝麻遂，草木茂，鸟兽蕃，民不夭疾，衣食有余”，进而“君尊民说，上下亡怨，政教不违，礼让可兴”。② 而这些思想正和四时之乐歌相匹配，再加上《帝临》（祭后土）一章，合为五帝，配于五行。四气应时，五行运转，符验灵应，吉瑞祥和。正如唐张友正《律移寒谷赋》所云：

是吹孤竹之管，将变不毛之地。声能叶候，期四序以平分；气乃应时，见三阳之总至。伊彼邹衍，仰师伶伦。穷雅韵于条畅，得和声于厚均。尔乃循窈窱，傍嶙峋，有熏风以舒物，敷顺气以和人。一奏而层冰以解，再扬而槁木惊春。是知道契至精，事符元览。谷居阴静，宜阴惨之莫舒；律属阳方，因阳和而相感。且陈夹钟之管，召清角之音，声之所涵者博，志之所达者深，律气旁通于阳气，人心上导于天心。夫乾德无隔，土宜有恒，南无严凝，北无郁蒸，若变寒为燠，昊穹所未必能，以荒为稔，后稷所不足征。将祁寒之恒若，谅大化之何称。③

以上这些所谓的律吕和谐，四气顺畅，阴阳相感，天人灵应等等，无疑正是武帝所追崇和迷信的。

三

邹衍为人思想迂怪，又极富夸张渲染之才，故有谈天衍的美誉。北魏时便曾将极具文学素养者说成是“邹子齐华，潘生等慧”。④ 隋时人们赞其才堪与相如比肩。如卢思道《游梁城诗》即有句云：“叹息徐公剑，

① 《汉书·李寻传》，班固《汉书》，第75卷，第3188页，北京，中华书局，1962。

② 《汉书·魏相丙吉传》，班固《汉书》，第74卷，第3139页，北京，中华书局，1962。

③ 《全唐文》，第536卷，第5442页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

④ 赵超《魏故辅国将军徐州刺史昌国县开国侯王（绍）使君墓志》，《汉魏南北朝墓志汇编·北魏》，第83页，天津，天津古籍出版社，1992。

悲凉邹子书，……东越严陵子，西蜀马相如，修名窃所慕，长谣独课虚。"① 李商隐《为宏农公虢州上后上三相公状》有句云："某本无远韵，实谢修途。邹衍文辞，敢逃怪忤；扬雄铅椠，终取寂寥。"其《太尉卫公会昌一品集序》亦曾有句曰："某昔在左曹，每事先帝，虽诡词望利，不接于话言，而深义约文，庶归于风采。代天之言既集，幡地之乐难忘。盖属才华，用为序引，以邹衍之迂怪，将颖严之浅近，忽焉承命，何所措辞。"苏颋《授杨廉陕王傅制》有句赞杨廉"外示静默，言将发而寡辞，内敷条理，德不孤而应物。……仪刑是称，参议斯在，当肄业于邹衍，俾赋诗于韦孟"。② 此等材料对于邹子之文采风范均是很好的说明。明胡应麟《诗薮·古体·杂言》云："汉《郊祀歌十九章》，以为司马相如等作，而《青阳》、《朱明》四章，史题邹子乐名。按四章体气如一，皆四字为句，辞虽淳古，而意极典明，当出一人之手，是为邹作无疑。"③ 句中之"邹"或指"邹衍"吧，惜其未明！

邹衍除文采斐然外，还是位享有很高声望的乐律学大师。《列子·汤问》载："微矣子之弹也！虽师旷之清角，邹衍之吹律，亡以加之。"晋张湛注："北方有地，美而寒，不生五谷。邹子吹律暖之，而禾黍滋也。"刘向《别录》："《方士传》言曰：邹子在燕，燕有谷，地美而寒，不生五谷，邹子居之，吹律而温气至，而谷生，今名黍谷。"④ 后世多有用其典者，此不赘述。所谓吹律，即吹奏律管。律为阳声，故传说可以使地暖。我们再来看看有关"律"的问题。

史传有黄帝制十二篇及律本之说，《吕氏春秋·古乐篇》："昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚薄钧者，断两节间，其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫，吹曰'舍少'。次制十二筒。以之阮隃之下，听凤皇之鸣，以别十二律。

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·隋诗》，第1卷，第2634页，北京，中华书局，1983。

② 分见《全唐文》，第774卷，第8076页；第779卷，第8135页；第252卷，第2551页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

③ 自鲁迅《汉文学史纲要·武帝时文术之盛》注〔7〕，《鲁迅全集》，第9册，第412页，北京，人民文学出版社，1981。

④ 虞世南《北堂书钞》，第120卷，第429页，北京，中国书店据南海孔氏33万卷堂校注重刊影宋本影印，1989；欧阳询《艺文类聚·天部·岁时·律》，第169－170页，台湾新兴书局影宋刻本，1969；又见其《地部·谷篇》；又见严可均《全上古三代秦汉三国六朝文·全汉文》，第38卷，第338页，北京，中华书局，1958。

其雄鸣为六，雌鸣亦六，比以黄钟之宫，适合。”《汉书·律历志》所记略同：“其传曰，黄帝之所作也。黄帝使泠纶，自大夏之西，昆仑之阴，取竹之解谷生，其窍厚均者，断两节间而吹之，以为黄钟之宫。制十二筩以听凤之鸣，其雄鸣为六，雌鸣亦六，比黄钟之宫，而皆可以生之，是为律本。……十二律定。”①

我们认为，最迟在公元前6世纪的周景王时期，我国就有了完整的十二律和七音概念。这从当时的乐官伶州鸠答周景王问可以很清楚地看到。“律”字的甲骨文乃一左形右声之形声字，本为“遵循”的意思。②《说文解字》释曰：“律，均布也，从彳，聿声。”段注曰：“律者，所以范天下之不一而归于一，故曰均布也。”由于这种“范天下之不一而归于一”的内涵，古人便把提供标准音高的弦、管、钟等律种的定音器称之为弦律、管律、钟律等。此种功能，即为《国语·周语》中伶州鸠所说的“律，所以立均出度也”。在古代，广义的“律”是指自然法则或自然规律，而更早的“律”的意义则来自天文。《尔雅·释器第六》云：“律，谓之分。”原小字注曰：“律管可以分气。”郑玄注《月令》云：“律，候气之管也。”③ 班固《汉书·律历志》曰：

> 五声（宫、商、角、徵、羽）之本，生于黄钟之律。九寸为宫，或损或益，以定商、角、徵、羽。九六相生，阴阳之应也。律十有二，阳六为律，阴六为吕。律以统气类物，一曰黄钟，二曰太族，三曰姑洗，四曰蕤宾，五曰夷则，六曰亡射。吕以旅阳宣气，一曰林钟，二曰南吕，三曰应钟，四曰大吕，五曰夹钟，六曰中吕。有三统之义焉。④

《后汉书·律历志》“候气”条亦曰：“夫五音生于阴阳，分为十二律，……天效以景，地效以响，即律也。”杨荫浏在他的《中国古代音

① 班固《汉书》，第21卷，第959页，北京，中华书局，1962。

② 方述鑫《甲骨文金文字典》，第150页，成都，巴蜀书社，1993。

③ 《十三经注疏·尔雅注疏》，第5卷，第2599页，杭州，浙江古籍出版社，1998。

④ 班固《汉书》，第21卷，第958－959页，北京，中华书局，1962。

乐史稿》中曾就十二律、音阶和六律、六吕列有很清晰的示意表,① 可以参看，今就两示意表合而为一，列之如下：

	律		律		律		律		律		律		
十二律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
音阶	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	清宫
		吕		吕		吕		吕		吕		吕	

可见，从十二律出现之日起，就与所谓四时相配以节万物。后邹衍改之，以定五始，正合汉武帝时祠太一、祭五方之制。隋毛爽《律谱》曾对汉前律制之沿革有所论析，今录于下，以资参阅：

> 臣爽案：黄帝遣伶伦氏取竹于嶰谷，听凤阿阁之下，始造十二律焉。乃至天地气应，是则数之始也。阳管为律，阴管为吕，其气以候四时，其数以纪万物。……故有虞氏用律和声，邹衍改之，以定五始。正朔服色，亦由斯而别也。……汉初兴也，而张苍定律，乃推五胜之法，以为水德。实因战国官失其守，后秦灭学，其道浸微，苍补缀之，未获详究。及孝武创制，乃置协律之官，用李延年以为都尉，颇解新声变曲，未达音律之源，故其服色不得而定也。至于元帝，自晓音律，郎官京房，亦达其妙，因使韦玄成等，杂试问房。②

古人认为，“乐律”与天地是相通的，所以可以通过“吹管候气”来观天时，视地理，察人情。也正因此，“乐律”在古代有了更为重要、更为广泛的功用，甚而成为决定政治、军事、礼仪等诸多重要事情的依据。《史记·律书》即云：“王者制事、立物、物度、轨则，一禀于六律，六律为万事根本焉。其于兵械尤所重，故云‘望敌知吉凶，闻声效胜负’，被百王不易之道也”。故该书还记载有“武王伐纣，吹律听声”的事件，复又体现了时人“天人合一”的哲学理念。

---

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第 42－43 页，北京，人民音乐出版社，1980。

② 魏徵等撰《隋书》，第 16 卷，第 395 页，北京，中华书局，1973。

所以，汉武帝曾于太初元年夏五月，定官名，协音律，立乐府后，又以李延年为协律都尉，相当重视乐律建设。尽管李延年其人如毛爽所言，“颇解新声变曲，未达音律之源”，但汉郊祀歌中涉及音律方面的辞句却亦不少，如“五吟饬”、“吟青黄”（《练时日》）；“展诗应律鋗玉鸣，函宫吐角激徵清，发梁扬羽申以商，造兹新音永久长，声气远条凤鸟翔”（《天地》）；“五音六律，依韦飨昭。杂变并会，雅声远姚”（《景星》）。[①] 这些内容之所以有别于李延年的新声变曲，其原因当主要在于它延续了传统的乐律学理论，更吻合于邹衍之吹律理论及实践。

邹衍之吹律法被尊称为“邹律”、“邹氏律”或曰“邹子律”、“邹衍律”。唐罗隐《东归别所知》诗有句曰：“芙蓉宫阙二妃坛，两处因依五岁寒。邹律有风吹不变，郄枝无分住应难。”[②] 唐元稹《回风变节判》文有句云：“凉风徐动于郑奏，遽云失节；寒谷倘移于邹律，何以加刑。”[③] 唐陈元光《漳州新城秋宴》有句云：“秦箫吹引凤，邹律奏生春。”[④] 及至宋金，此称亦较为多见，宋石存友《鹧鸪天·冬至上李漕》有句曰：“舜弦广播薰风暖，邹律潜消黍谷寒。”[⑤] 宋刘弇《送螺川张太守（时请宫观，因居琅琊）》二首其一：“正恐此身休不得，再看邹律起阳和。”[⑥] 金李俊民《雨雹》：“虽有舜弦愠不解，孰谓邹律春能回。”[⑦] 称“邹氏律”、“邹子律”、“邹衍律”者，如唐杨知至曾有诗句曰：“寒谷漫劳邹氏律，长天独遇宋都风。”[⑧] 宋黄庭坚《赠送张叔和》诗曾云：“张侯温如邹子律，能令阴谷黍生春。”[⑨] 《剪灯新话·滕穆醉游聚景园

---

① 亦请参见王应麟《玉海·律历》，第6卷，第123页，扬州，广陵书社影浙江书局清光绪九年刊本，2003。

② 《全唐诗》，第664卷，第7605页，北京，中华书局，1960。

③ 《全唐文》，第652卷，第6630页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

④ 《全唐诗补编·全唐诗外编·全唐诗补逸》，第1卷，第96－97页，北京，中华书局，1992。

⑤ 唐圭璋《全宋词》，第3册，第2034页，北京，中华书局，1965。

⑥ 《宋诗钞补·龙云集钞》，第3323页，北京，中华书局，1986。

⑦ 薛瑞兆、郭明志编纂《全金诗》，第3册，第89卷，第184页，天津，南开大学出版社，1995。

⑧ 王定保《唐摭言·别头及第》，第8卷，第92页，上海，上海古籍出版社，1978。又见阮阅《诗话总龟前集·怨嗟门》，第44卷，第425页，北京，人民文学出版社，1987。后者文中“翩翾”作“翩翩”，“三月”作“二月”，“无因”作“无能”。

⑨ 《全宋诗》，第17册，第982卷，第11351页，北京，北京大学出版社，1995。

记》："愿吹邹子律，幽谷发阳春。"[①]《玉海·律历》称其为"邹衍律"，在引《文选》注刘向《别录》关于邹子吹律而寒谷生黍及《列子》"师旷之清角，邹衍之吹律"后，又云"汉郊祀歌《青阳》至《玄冥》云邹子乐"，[②] 可见，王应麟是将邹衍律、汉郊祀四时歌以及邹子乐视为相关联的事项的，即邹子乐之"邹子"是指"邹衍"，而"邹子乐"之称与"邹衍律"相关。"邹子"有时还被人称作"邹生"、"邹家"，唐王绩《游北山赋并序》有句曰："老莱地僻，邹生谷寒。"朱子奢《昭仁寺碑铭并序》有句曰："邹生环海，自入提封；方朔炎州，同归王会。"这里将其与汉武帝时的东方朔并论，类似之论还有刘允济的《地赋》："邹衍之所不议，方朔之所难紬。"[③] 称邹子为邹家者，有唐李山甫《秋》诗："邹家不用偏吹律，到底荣枯也自均。"[④] 唐房千里《庐陵所居竹室记》一文曾从天地变化、人生无常等哲理的高度评判过邹子之律云："天地之气，不能易者也，邹子有吹律之变；人之生死，不可制者也，俞扁有针砭之术。是二者尤不可革，且有道而得之。"[⑤] 对其吹律之地位评价可谓高矣。唐郑宗哲《温洛赋》亦曾云："若夫德至则应，天且不言。就其深则酌之不竭，变其性乃即之也温；状真宰为炉于其底，意邹子吹律于其源。若彼火井之荧煌，汤泉之滃郁，徒及时于四气，宁善利于万物。"[⑥] 刘禹锡曾赞邹衍"文律傍畅，而寒谷生辉"。孙汝听云："寒谷生辉，借邹子吹律之义。"[⑦] 唐代的王起曾作有《邹子吹律赋》，[⑧] 并且在《律吕相生赋》中，还将他和李延年并举云："律不作，无以叶五音之术；吕不助，无以成万物之实。洞于精微，生于阴骘，在

① 瞿佑等《剪灯新话》，第2卷，第44页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 王应麟《玉海·律历》，第6卷，第122页，扬州，广陵书社影浙江书局清光绪九年刊本，2003。

③ 分见《全唐文》，第131卷，第1319页；第135卷，第1364页；第164卷，第1679页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

④ 《全唐诗》，第663卷，第7361－7362页，北京，中华书局，1960。

⑤ 《全唐文》，第760卷，第7902页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

⑥ 《全唐文》，第958卷，第9951页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

⑦ 刘禹锡《天论》，《刘禹锡集》，第5卷，第55页，上海，上海人民出版社，1975。

⑧ 《全唐文》，第641卷，第6477页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

孕育以咸暢，处金石而无失。则吹于寒谷，不惟邹子之方，叶于乐府，奚独延年之律。"[1] 王起的这段话，除说明了邹衍律术的高明外，还将其与李延年同时相提，或即与汉郊祀歌的记载有关。更有助于说明问题的要算是唐代谢观的《东郊迎春赋》了，赋中有句曰："我风有截，郊祀无假于文王；我化无为，律吕不劳于邹子。故乃布德施政，远达幽通，高卑咸沐，贵贱攸同。始振蛰虫，在好生恶杀。"[2] 句中邹子即指邹衍无疑。作《东郊迎春赋》而云邹衍等事，则是从汉郊祀歌中四时乐歌之"邹子乐"而来无疑。且人们是把邹子不折不扣地当作乐人看待的。贞观六年，监察御史马周在上疏中就王长通、白明达本为乐工而入士流，指斥其蔽时就说："遂使朝会之位，万国来庭，邹子伶人，鸣玉曳绶，与夫朝贤君子，比肩而立，同坐而食。"视为有失风化，为人不耻之事。诸多文献资料说明，至少在唐宋以前，汉郊祀歌中的"邹子乐"即邹衍乐。

或曰邹衍乐律方面的学说会不会真的被武帝朝接纳和利用呢？回答应当是肯定的。前文所引严安上书即引邹子之言论以劝导武帝。太初元年，确立了汉之土德后，又进行过一次"协音律"的举动，《汉书·律历志》亦云："汉兴，北平侯张苍首律历事，[3] 孝武帝时乐官考正。"张苍时的律历制定虽也是在五行理论框架的指导下完成的，《史记·张丞相列传》："汉兴二十余年，天下初定，公卿皆军吏。苍为计相时，绪正律历。……推五德之运，以为汉当水德之时，尚黑如故。吹律调乐，入之音声，及以比定律令。"[4] 后公孙臣上书所言汉当为土德，且其预言符有黄龙见等，后果见于成纪，文帝召公孙臣为博士，而草土德之历制度，更元年等。但前引《汉书·律历志》的文字说明，汉武帝时对早期的乐律又进行了新的修正，惜其详情不得而知。后王莽又征天下通钟律者百余人，使羲和刘歆等典领条奏。我们可以很清楚地看到，此等律历的每一次更改，其理论依据都离不开邹衍的阴阳五行观念，或都是向这一方向上努力。现仅以"律"为例，选摘《汉书·律历志》中所载刘歆

---

① 《全唐文》，第641卷，第6476页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

② 《全唐文》，第758卷，第7872页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

③ 参见班固《汉书》，第21卷，第974页，北京，中华书局，1962。

④ 司马迁《史记》，第96卷，第2681页，北京，中华书局，1959。

等人的部分条奏语句，也可一看便知：

> 至治之世，天地之气合以生风；天地之风气正，十二律定。黄钟：黄者，中之色，君之服也；钟者，种也。天之中数五，五为声，声上宫，五声莫大焉。地之中数六，六为律，律有形有色，色上黄，五色莫盛焉。①
>
> 三统者，天施，地化，人事之纪也。十一月，《乾》之初九，阳气伏于地下，始著为一，万物萌动，钟于太阴，故黄钟为天统，律长九寸，九者所以究极中和，为万物元也。《易》曰："立天之道，曰阴与阳。"②
>
> 天之中数五，地之中数六，而二者为合。六为虚，五为声，周流于六虚。虚者，爻律夫阴阳，登降运行，列为十二，而律吕和矣。……故阴阳之施化，万物之终始，既类旅于律吕，又经历于日辰，而变化之情可见矣。③
>
> 律吕唱和，以育生成化，歌奏用焉。指顾取象，然后阴阳万物靡不条鬯该成。……阴阳相生，自黄钟始而左旋，八八为伍。④

汉武帝时，大臣在议定历制时，亦十分强调要顺应阴阳。如兒宽等皆曰："帝王必改正朔，易服色，所以明受命于天也。……今二代之统绝而不序矣，唯陛下发圣德，宣考天地四时之极，则顺阴阳以定大明之制，为万世则。"⑤精诚所至，能"回日""动天"⑥ 的邹衍或是最好的选择了。

既然邹衍所精者乃"吹律"，故其所用乐器为管无疑，即前文所讲"吹奏律管"或"吹孤竹之管"等，唐张友正有《黄锺管赋》及上所引《律移寒谷赋》，可参阅之。⑦ 从前引《史记·乐书》可知，此等署有"邹子乐"文字的四时祭祀乐歌，在当时是其词多有、非常普及的。从

---

① 班固《汉书》，第21卷，第959页，北京，中华书局，1962。

② 班固《汉书》，第21卷，第961页，北京，中华书局，1962。

③ 班固《汉书》，第21卷，第964页，北京，中华书局，1962。

④ 班固《汉书》，第21卷，第965页，北京，中华书局，1962。

⑤ 《汉书·律历志》，班固《汉书》，第21卷，第975页，北京，中华书局，1962。

⑥ 李德裕《代李石与刘稹书》："夫鲁阳回日，邹子动天，更无其它，只在诚信。"《全唐文》，第707卷，第7255页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

⑦ 《全唐文》，第536卷，第5441页－5442页，北京，中华书局据清原刊本影印本，1983。

三国魏阮籍的《乐论》中，我们还可以知道，这四首乐歌用管乐演奏歌唱是有悠久传统并传之较久的。《乐论》曰："自西陵青阳之乐，皆取之于竹，听凤凰之鸣……"① 此当与汉时的演唱方法是一脉相承的。这也自然说明了，自古管是用于祭祀歌乐的，宋戴复古曾在《乌盐角行》中赞其角之高妙甚而云："吹此角，起东作；吹此角，田家乐。此角上与邹子之律同宫商、合锺吕。"② 亦间接说明了邹律是用于祭祀礼乐的。由于战乱、统治者重视程度的下降等原因，此等四时郊庙乐歌之配乐情况，在东汉以后便逐渐发生了变化，至唐时则唯有《春歌》、《秋歌》二章得以管弦相配了。③

或曰，"邹子律"如此有影响，为何其后失传。笔者认为，主要原因当在于其为"管律"，难以把握，被后来居上的以弦律为准的京房六十律所取代。京房曾指出"竹声不可以度调"，并提出了律管的管口校正问题。由于管律较为复杂，而旋律较为单纯，所以他"作准以定数"，创制了十三弦的准，用来调出他的六十律。④

古代诗、乐不分，有诗必有相应之乐。《诗正义》云："五帝以还，

① 陈伯君校注《阮籍集》，第97页，北京，中华书局，1987。《史记·五帝本纪》："黄帝居轩辕之丘而娶于西陵之女，号为嫘祖。嫘祖为黄帝正妃，生二子，其后皆有天下，其一曰玄嚣，是为青阳。"《正义》："西陵，国名也。"司马迁《史记》，第1卷，第10页，北京，中华书局，1959。

② 《宋诗钞·石屏诗钞》，第3卷，第2654页，北京，中华书局，1986。

③ 《旧唐书·音乐志》即载云："自长安已后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》、《杨伴》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等八曲。……自周、隋已来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，……其曲度皆时俗所知也。惟弹琴家犹传楚、汉旧声，及《清调》、《瑟调》，蔡邕杂弄，非朝廷郊庙所用，故不载。"故前所言《春歌》、《秋歌》虽为"吴声四时歌"，但可知亦于其时为朝廷郊庙所用，其乐当传自楚、汉，南北朝时，散落江左。《音乐志》在释《清乐》时交代得较为清楚："《清乐》者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛；……后魏孝文、宣武，用师淮、汉，收其所获南音，谓之《清商乐》。隋平陈，因置清商署，总谓之《清乐》，遭梁、陈亡乱，所存盖鲜。隋室以来，日益沦缺。"分别见《旧唐书》，第29卷，第1067－1068，第1062页，北京，中华书局，1975。

④ 请参见姜春芳、赵佳梓《沈知白音乐论文集》，第98页，上海，上海音乐出版社，1994；刘勇《汉代律学概览》，载《汉文化研究》，第457页，开封，河南大学出版社，2004。

诗乐相将，故有诗则有乐。”① 从郊祀歌十九章的记载看，这四首四时之歌所用为“邹子乐”，而其他十五首用的则是李延年的那套理论。这从《乐府诗集》中“郊庙歌辞”部分的载录体例看，也能得到很好的说明。

综上所述，我们认为，郭茂倩在编纂《乐府诗集·郊庙歌辞》时，尊重了历史上的记载，将“邹子乐”三字的标注情况已给予了客观的说明，并非将其视为四时祭歌的歌辞作者，而指的应是四时祭祀所奏之乐为邹衍乐。这一现象也具有很重要的昭示意义，它说明古人的书写方式与其内容是相辅相成的，有什么样的形式，便说明着它是什么样的内容，反之，有什么样的内容，亦必然有其相应的外在表现形式。忽视了这一点，有时会因一些看似细小的问题而造成很大的误解。

作者简介：王福利，男，1965 年 4 月生，江苏沛县人，2001 年于扬州大学获文学博士，2006 年于首都师范大学获博士后，博士生导师及博士后联系导师分别为王昆吾先生和吴相洲先生。现为徐州师范大学文学院教授，中国古代文学、中国古典文献学专业硕士生导师，出版有专著《辽金元三史乐志研究》等。

本文为作者主持的国家社科基金项目《六朝礼乐文化与礼乐歌辞》(04CZW007)、江苏省“青蓝工程”中青年学术带头人培养项目(QL200604)、江苏省“333 高层次人才培养工程”首批中青年科学技术带头人项目前期成果之一。

① 王应麟《玉海》，第 103 卷，第 1885 页，扬州，广陵书社影浙江书局清光绪九年刊本，2003。

梁鼓角横吹曲杂考

◇曾智安

（河北石家庄，河北师范大学，050091）

提　要："梁鼓角横吹曲"为《乐府诗集》"横吹曲辞"中一类，其主体部分为十六国及北朝乐歌。由于音乐失传、文献丧失，其真实情形大多已经不易得知。但此类乐歌、曲辞不特为北朝文化之显明体现，更是南北文化交流之独特产物，极具文学史意义。本文多方钩稽史料、排比异说，并折中前人，对其中部分曲目之情况略作申说，以期有助于相关探讨之深入。

关键词：梁鼓角横吹曲　乐府诗集　北朝文化　文化交流

《乐府诗集》"横吹曲辞"一目中的"梁鼓角横吹曲"实为十六国及北朝时期的地方乐歌。它们先后辗转南传，为梁朝所用，并自成一类。以性质论，则其不特为北方文化之显明体现，更为南北音乐、文学交流之独特产物，其音乐史、文学史意义不言而喻。但由于音乐失传、文献丧失，该类乐歌的现存歌辞及相关材料都不多见，其音乐的诸般情况更是隐晦不明。今谨据所见材料，对能考乐曲略作部类，并折中前人，稍为分析，以期能有助于中古音乐、文学之研究。

1．《企喻歌》

〔来源〕北歌，氐族歌曲。

《乐府诗集》该曲题解引《古今乐录》："《企喻歌》四曲，或云后又有二句'头毛堕落魄，飞扬百草头'。最后'男儿可怜虫'一曲是苻融诗，本云'深山解谷口，把骨无人收'。"[1] 苻融为前秦国主苻坚之弟，淝水战中，马倒被杀。[2]王运熙据此以为是氐族

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第25卷，第362页，北京，中华书局，1979。以下所引皆为此版。

② 魏收《魏书》，第95卷，第2077页，北京，中华书局，1974。

歌曲。[①] 按《企喻歌》现存四首歌辞，前三首都描述北方男子之勇猛情态，唯最后一首写男子下场之可悲，与前三首格格不入。《古今乐录》以为此首曲辞为苻融所作，不知本于何处；从曲辞来看，似乎更像是后人在描写苻融的遭遇。《新唐书·礼乐志》云："至唐存者五十三章，而名可解者六章而已。一曰《慕容可汗》，二曰《吐谷浑》，三曰《部落稽》，四曰《钜鹿公主》，五曰《白净王》，六曰《太子企喻》也。其余辞多可汗之称，盖燕、魏之际鲜卑歌也。"[②] 这里的《太子企喻》即《企喻》，因《新唐书》误断《旧唐书》记载而成。[③] 又按照《新唐书》的记载，则《企喻》是鲜卑族歌曲。但《新唐书》此处仍然是误断《旧唐书》而成。《旧唐书》中有"吐谷浑又慕容别种，知此歌是燕、魏之际鲜卑歌"之语。但通观上下文，知《旧唐书》所谓"鲜卑歌"乃特指《吐谷浑》而言。《新唐书》将其扩大到唐时尚存的六章，显然错误。《古今乐录》为记载此歌的最早文献，当有一定的可信度，姑且从之。

〔流传〕该曲当产生于 4 世纪中后期，在淝水之战前。大约在淝水之战后传入南朝。在梁前即有衍生曲目《半和企喻》。至北周、隋时与西凉乐混合演奏，唐开元年间尚存。或者亡于安史乱中。

孙尚勇以为该曲产生于 383 年前后。[④] 按苻融战死于公元 383 年淝水之战中，为该曲作辞只是该曲产生的下限。作为民族乐歌，其产生应该更早。其传入南朝，或者即在淝水战后不久。《晋书·谢玄传》载淝水之战中谢玄"获坚乘舆云母车，仪服、器械、军资、珍宝山积，牛马驴骡骆驼十万余"。[⑤] 其中或者包括其乐章、乐工。且前秦经此役后一蹶不振，其政权很快为羌族取代。其音乐之传入南朝，当在后秦政权建立（384 年）之前。

《企喻》传入南朝后，在梁前即有衍生曲目《半和企喻》。按《乐

① 王运熙《梁鼓角横吹曲杂谈》，见其《乐府诗述论》，第 471 页，上海，上海古籍出版社，1996。以下所引该著皆为此版。

② 《新唐书》，第 22 卷，第 479 页，北京，中华书局，1975。以下所引该著皆为此版。

③ 将此段文字与《旧唐书》（第 29 卷、第 1072 页）相应处对比即可知晓。

④ 孙尚勇《横吹曲考论》，见《中国音乐学》2003 年第 1 期，第 116 页。

⑤ 《晋书》，第 79 卷，第 3082 页，北京，中华书局，1974。以下所引该著均为此版。

府诗集》转引《古今乐录》："是时乐府胡吹旧曲有《大白净皇太子》……《半和企喻》、《比敦》、《胡度来》十四曲。"《乐府诗集》载："又有《半和企喻》《北敦》，盖曲之变也。"① 这《半和企喻》是前秦时即有还是南传后再造，现在已经不可确知了，但其在梁时即为"胡吹旧曲"，可知产生较早。

北周、隋时与西凉乐杂奏，到唐开元年间尚存。按《旧唐书·音乐志》载，北狄乐"周、隋世，与《西凉乐》杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《钜鹿公主》、《白净王太子》、《企喻》也。"②《旧唐书·音乐志》的这部分史料来自刘贶成于开元九年的《太乐令壁记》。③ 这说明《企喻》直到开元九年左右尚存。

此曲大约一直为北歌，在社会上流传不广。唐时作为四夷乐中北狄乐的一种，大约一直在宫廷之中，主要在宴飨或外国使节朝会时演奏，④ 平时演出机会较少，故而很少有文人为其创作歌辞。其最终下落不明。根据情理推测，很有可能亡于安史乱中。

〔传唱者〕传唱该曲的乐工有孙贵昌、孙元忠等祖孙数代。

《旧唐书·音乐志》载："开元初，以问歌工长孙元忠，云自高祖以来，代传其业。元忠之祖，受业于侯将军，名贵昌，并州人也，亦世习北歌。贞观中，有诏令贵昌以其声教乐府。"⑤

2.《琅琊王歌》

〔来源〕北歌，当为氐族歌曲。

按此曲《乐府诗集》该曲最后一首有"谁能骑此马，唯有广平公"一句，《乐府诗集》转引《晋书·载记》："广平公，姚弼，兴之子，泓

① 《乐府诗集》，第25卷，第363页。

② 《旧唐书》，第29卷，第1072页，北京，中华书局，1975。以下所引该著皆为此版。

③ 参见孙晓辉《〈旧唐书·音乐志〉的史料来源》，《音乐研究》2002年第3期。

④ 黄翔鹏指出："九、十部伎并不是常设的、有训练、有创作、不断提供新曲目的机构，不过是宫廷仪礼必备的程序的产物罢了。"参见其《中国古代音乐歌舞伎乐时期的有关新材料、新问题》，载《文艺研究》1999年第4期。

⑤ 《旧唐书》，第29卷，第1072页。

之弟也。"[1] 认为"广平公"是指姚弼。王运熙据此认为其是羌族歌曲。[2]

按十六国至北魏间被封"广平公"者多有其人。需要格外注意的是，在姚弼之前，前秦的苻熙也曾被封为广平公。《晋书·苻坚载记》载苻坚登位后，"封弟融为阳平公，双河南公，子丕长乐公，晖平原公，熙广平公，睿钜鹿公"。[3] 苻熙虽史载事实不多，但其生平多关于战事。《晋书·桓冲传》载，苻坚在与刘宋对峙时期，曾经"遣慕容垂、毛当寇邓城，苻熙、石越寇新野"，以至于桓冲"既惮坚众，又以疾疫，还镇上明"。[4] 又太元九年（384 年），慕容泓反，苻坚"乃以广平公熙为雍州刺史，镇蒲阪"，[5] 与苻睿、窦冲等人配合，虽然付出了惨重代价，但最终取得了战争的胜利。[6] 就此而言，《乐府诗集》中该曲曲辞中"伧马高缠鬃，遥知身是龙。谁能骑此马，唯有广平公"的赞美符合苻熙的生平事迹。而姚弼则早有异志，国人甚是厌恶。《资治通鉴》载义熙七年（411 年）时："秦广平公弼有宠于秦王兴，为雍州刺史，镇安定。姜纪谄附于弼，劝弼结兴左右以求入朝。兴征弼为尚书令、侍中、大将军。弼遂倾身结纳朝士，收采名势，以倾东宫；国人恶之。"[7] 又载义熙十年（414 年）抚军东曹属姜虬上疏："广平公弼，衅成逆著，道路皆知之。"[8] 义熙十一年、十二年两次谋反，终被姚兴赐死。[9]《琅琊王歌》不论是出自民间还是朝廷，都不可能作为对姚弼的赞美而流传，甚至传到江南。因此，两相对比，这里的广平公应该是指苻熙。

另外，从"梁鼓角横吹曲"前后的几首乐曲来看，《慕容垂歌辞》应该是前秦战胜者苻丕对于失败者慕容垂的嘲笑，[10] 而《钜鹿公主歌辞》也很可能是以苻氏家族为名的氐族乐歌（关于这点详见下文）。因此，

---

① 《乐府诗集》，第 25 卷，第 364 页。

② 王运熙《梁鼓角横吹曲杂谈》，见其《乐府诗述论》，第 471 页。

③ 《晋书》，第 113 卷，第 2884 页。

④ 《晋书》，第 74 卷，第 1951 页。

⑤ 《资治通鉴》，第 105 卷，第 3326 页，北京，中华书局，1956。以下所引该著皆为此版。

⑥ 《资治通鉴》，第 105 卷，第 3329 页。

⑦ 《资治通鉴》，第 116 卷，第 3642 页。

⑧ 《资治通鉴》，第 116 卷，第 3666 页。

⑨ 《资治通鉴》，第 117 卷，第 3681 页、第 3685 页。

⑩ 见王运熙《梁鼓角横吹曲杂谈》，载其《乐府诗述论》，第 471 页。

"梁鼓角横吹曲"中，很可能包含了较多的氐族乐歌，《琅琊王歌》只不过是其中之一而已。

〔流传〕此曲最初可能为氐族本土歌曲，后随传入长安，有文人为其创作歌辞；其传入南朝的时间可能如同《企喻》。但与《企喻》不同，此歌在梁代应该得到了相当程度之回应或改造。开元前或者已经亡失。

按，现存《琅琊王歌辞》共八首，可以分成三种类型。

第一类保留着北方民族极为质朴、豪健的尚武气息，应该是氐人在故土时所作。其一"新买五尺刀"、其三"东山看西水"、其七"客行依主人"所表达的乃是游牧民族尚武、依附豪强的生活方式，应当是体现了其原初的形态。

第二类则是表现长安的生活情况，带有文人化的特点，应该是氐族贵族在长安时创作。其五云："长安十二门，光门最妍雅。渭水从垄来，浮游渭桥下。"这里描写的生活显然在长安，而且与现实大致符合，不太可能是其传到江南之后的新创。按，汉代长安共有十二门，关于光门，《水经注》载：

> 《三辅黄图》曰……第三门，本名西城门，亦曰雍门，王莽更名章义门著义亭，其水北入有函里，民名曰函里门，亦曰突门。北出西头第一门，本名横门，王莽更名霸都门左幽亭，如淳曰：音光，故曰光门。①

可见这光门附近有水，与所谓的"渭水从垄来，浮游渭桥下"略略近似。因此这应该是氐族贵族在都长安之后传唱的歌曲。这歌曲尽去游牧尚武之气，显得极为文雅。最突出的还是其四的表达："鹿鸣思长草，愁人思故乡。""愁人思故乡"乃是氐人在长安对于故土的怀念，而"鹿鸣"一句托物起兴，则是直接本自《诗经·小雅·鹿鸣》中的"呦呦鹿鸣，食野之苹"。这显示出它一定传唱于长安的氐族贵族之间。

第三类歌辞则多半是南传后南人的新作。按《琅琊王歌辞》其二后两句："阳春二三月，单衫绣裲裆。"阳春二三月而能着单衫，对于北土来说是难以想象的。北方二三月间天气还较为寒冷。如韩愈《春雪》

① 郦道元原注、陈桥驿注释《水经注》，第19卷，第297页，杭州，浙江古籍出版社，2001。

"新年都未有芳华，二月初惊见草芽"。[①] 又如张仲素《汉苑行三首》"其一""二月风光变柳条，九天清乐奏云韶。蓬莱殿后花如锦，紫阁阶前雪未销。"[②] 凡此都能说明，北土的二三月间天气还不能温暖如此。而反过来，"阳春二三月"这句歌辞乃是一个套式，普遍地出现在西曲之中。如西曲《江陵乐》"其三"中的"阳春二三月，相将蹋百草"，《孟珠》"其三"中的"阳春二三月，草与水同色"和"其五"中的"阳春二三月，正是养蚕时"，《翳乐》"其一"中的"阳春二三月，相将舞翳乐"，《西乌夜飞》"其四"中的"阳春二三月，诸花尽芳盛"[③] 等，无不如此。由此可见，"阳春二三月"乃是对南方气候的真实描述，也被南朝流行的乐歌所广泛吸取。

综合来看，可知《琅琊王歌》到南朝之后，应该是得到了南朝人士相当程度的改造、新作。

按此曲在南朝得到相当程度的改造、新作，但似乎流传不远。如上文在《企喻歌》中所述，唐代开元年间尚存之"五十三章"北狄乐中，曲名可解的六章已不包括《琅琊王歌》。如此，则唐代开元年间此曲已经不传了。

3.《钜鹿公主歌》

〔来源〕最初或为氐族歌曲，但不是北歌，而为华音。

《乐府诗集》该曲题解引《旧唐书·音乐志》："梁有《钜鹿公主歌》，似是姚苌时歌，其词华音，与北歌不同。"姚苌为后秦开国国主，属羌族，王运熙因此以为是羌族之歌。[④] 祝注先主编《中国少数民族诗歌史》亦赞同此种说法，并以为："史载姚氏三代皇帝均重视汉文化学习。姚苌'立太学，礼先贤之后'；姚兴为太子时，即'讲论经籍，不以兵难废业，时人咸化之'；姚泓'博学善谈论，尤好诗咏'。这组'华音'诗歌，即是姚秦羌族重文修业的结果。"[⑤] 此理由之不能成立参见下文。姑且先从《钜鹿公主歌》之曲名入手先做辨析。

按，《旧唐书·音乐志》以为该曲"似是姚苌时歌"，说明并不能落实。而从其曲题来看，该曲多半与"钜鹿公主"这一封号有关。关于钜

---

① 《全唐诗》，第343卷，第3846页。

② 《乐府诗集》，第95卷，第1334页。

③ 见《乐府诗集》，第49卷，第710页、714页、715页、722页。

④ 王运熙《梁鼓角横吹曲杂谈》，见其《乐府诗述论》，第471页。

⑤ 祝注先主编《中国少数民族诗歌史》，北京，中央民族大学出版社，1994。

鹿公主，此曲之外，并无其他文献可征；然不可不注意者，在于苻坚登位后曾大事封赏："封弟融为阳平公，双河南公，子丕长乐公，晖平原公，熙广平公，睿钜鹿公。"① 可知苻睿曾为钜鹿公。从所封情况来看，阳平、河南、长乐、平原、广平、钜鹿等皆为地名，在今山东、河北等省境内，为前秦统辖之地。② 据此可知苻坚是以所辖之地而分封兄弟、儿子。而苻坚确乎有女为公主。《晋书·苻坚载记》：

> 王猛亲宠愈密，朝政莫不由之。特进樊世，氐豪也，有大勋于苻氏，负气倨傲，众辱猛曰……猛言之于坚，坚怒曰："必须杀此老氐，然后百僚可整。"俄而世入言事，坚谓猛曰："吾欲以杨壁尚主，壁何如人也?"世勃然曰："杨壁，臣之婿也，婚已久定，陛下安得令之尚主乎！"猛让世曰："陛下帝有海内，而君敢竞婚，是为二天子，安有上下！"世怒起，将击猛，左右止之。世遂丑言大骂，坚由此发怒，命斩之于西厩……自是公卿以下无不惮猛焉。③

苻坚或者并不仅此一女。且苻坚大行封赏之时，众女或者也有名号。苻生在位时荒淫残暴，长安有民谣预示苻坚将登位："初，长安谣曰：'东海大鱼化为龙，男便为王女为公。问在何所洛门东。'"④ 男为王而女为公，可见苻坚分封子女为公主乃是即有可能之事。

又《旧唐书·音乐志》以为此歌或是姚苌时歌。但据汤球《十六国春秋辑补》，姚苌从即位到去世，一直未能进行这种封赏。姚苌在位八年：

> 以太元十一年，苌僭即皇帝位于长安，大赦，改元曰建初，国号大秦。改长安为常安。追尊考弋仲为景元皇帝，妣曰德皇后。立妻蛇氏为皇后，苌后蛇氏，南安人。子兴为皇太子……秋七月，苌如安定……二年，徙秦州三万户于安定。七月，以太子兴镇长安

---

① 《晋书》，第113卷，第2884页。

② 见谭其骧主编《中国历史地图集》（东晋十六国·南北朝时期），第11－12页，北京，中国地图出版社，1982。以下所引该著皆为此版。

③ 《晋书》，第113卷，第2886页。

④ 汤球辑《十六国春秋辑补》，第32卷，第251页，北京，中华书局，1985。以下所引该著皆为此版。

……四年，赐（古成）诜爵关内侯……（七年）三月，苌寝疾，遣镇东姚欣德镇李润，尹纬守长安，召其太子兴诣行在所……（八年）十月，苌如长安，至于新支堡，疾笃，舆疾而进。①

可知在这八年之内，姚苌先是经营安定，然后是长安，期间一直与苻坚及其后人交战，根本无暇他顾。大事分封诸王，直到姚兴（姚苌之子）即位的皇初二年（395 年）才得以进行："以叔父绪为晋王，征西将军硕德为陇西王，弟崇为齐公，显为常山公。征南靖等及功臣尹纬、齐难、杨佛嵩等并为公侯，其余封爵各有差。"② 但其中没有钜鹿。更加值得注意的是，后秦的统治范围主要在西部的陇、甘地区，东南方向最远也不过到达汝南郡，根本就不曾到达略微靠北的钜鹿及其附近。③ 因此，姚氏的后秦政权不可能分封钜鹿公主，此点确无可疑。

以上证实钜鹿公主这一名号不可能产生于姚苌时期，《旧唐书》之误可以得到纠正。按该歌极有可能产生于前秦苻氏政权期间，从曲辞中似乎还可得到一些旁证。《钜鹿公主歌辞》云："官家出游雷大鼓，细乘犊车开后户。"此当是对该曲表演情况之反映。《晋书·苻坚载记》载其登位五年后：

时商人赵掇、丁妃、邹瓮等皆家累千金，车服之盛，拟则王侯，坚之诸公竞引之为国二卿。黄门侍郎程宪言于坚曰："赵掇等皆商贩丑竖，市郭小人，车马衣服僭同王者，官齐君子，为藩国列卿，伤风败俗，有尘圣化，宜肃明典法，使清浊显分。"坚于是推检引掇等为国卿者，降其爵。乃下制："非命士已上，不得乘车马于都城百里之内。金银锦绣，工商、皁隶、妇女不得服之，犯者弃市。"

这段材料透露出两点信息：一、前秦时期，都城盛行车服之游；二、苻坚虽有禁令，但并不限制"命士以上"的朝廷官员。这正与《钜鹿公主歌》中的"官家出游"情况相合。

---

① 汤球辑《十六国春秋辑补》，第 50 卷，第 381－386 页。

② 汤球辑《十六国春秋辑补》，第 51 卷，第 388 页。

③ 谭其骧主编《中国历史地图集》（东晋十六国·南北朝时期），第 13－14 页、第 15－16 页。

又按《旧唐书·音乐志》云“其词华音，与北歌不同”，祝注先以为后秦文化程度高。《旧唐书》以为此词似为姚苌时歌，姚苌时汉化程度如何另当别论。但前秦文化程度之高，则自苻坚即然。苻坚时，羌人贵族汉化程度就已颇高。苻坚八岁，“请师就家学。洪曰：‘汝戎狄异类，世知饮酒，今乃求学邪！’欣而许之”。于是“博学多才艺，有经济大志”。[①]后来与群臣答对之间，多称引《诗》、《书》。苻融“聪辩明慧，下笔成章，至于谈玄论道，虽道安无以出之。耳闻则诵，过目不忘，时人拟之王粲。尝著《浮图赋》，壮丽清赡，世咸珍之。未有升高不赋，临丧不诔”。[②]苻朗“及为方伯，有若素士，耽玩经籍，手不释卷，每谈虚语玄，不觉日之将夕；登涉山水，不知老之将至。”[③]苻坚又信任王猛，推行汉化：

> 坚广修学官，召郡国学生通一经以上充之，公卿已下子孙并遣受业。其有学为通儒、才堪干事、清修廉直、孝悌力田者，皆旌表之。于是人思劝励，号称多士，盗贼止息，请托路绝，田畴修辟，帑藏充盈，典章法物靡不悉备。坚亲临太学，考学生经义优劣，品而第之。问难五经，博士多不能对。坚谓博士王寔曰：“朕一月三临太学，黜陟幽明，躬亲奖励，罔敢倦违，庶几周、孔微言不由朕而坠，汉之二武其可追乎！”寔对曰：“自刘石扰覆华畿，二都鞠为茂草，儒生罕有或存，坟籍灭而莫纪，经沦学废，奄若秦皇。陛下神武拨乱，道隆虞、夏，开庠序之美，弘儒教之风，化盛隆周，垂馨千祀，汉之二武焉足论哉！”坚自是每月一临太学，诸生竞劝焉。[④]

在此政策引导下，前秦君臣文化程度较高，不断出现“于是酣饮极欢，命群臣赋诗”、[⑤]“乐奏赋诗”[⑥]的场景。其中尤以大宛国献天马时最为突出。史载苻坚将其所献之马悉数退回，并“乃命群臣作《止马

① 《晋书》，第113卷，第2884页。
② 《晋书》，第114卷，第2934页。
③ 《晋书》，第114卷，第2936页。
④ 《晋书》，第113卷，第2888页。
⑤ 《晋书》，第113卷，第2886页。
⑥ 《晋书》，第114卷，第2909页。

诗》而遣之，示无欲也。其下以为盛德之事，远同汉文，于是献诗者四百余人”。① 因此，《钜鹿公主歌》极有可能本身就是氐族汉化后的产物，为华音并不足为奇。

〔流传〕此曲传入南朝之时及其在后周、隋唐时代的流传或者与《企喻》等同。虽起始即为华音，但为其作辞者极少。

《旧唐书·音乐志》载北狄乐“周、隋世，与《西凉乐》杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《钜鹿公主》、《白净王太子》、《企喻》也。”②

〔其他〕殷照为何人，俟考；“万几主”当是对苻坚臣服少数民族政权业绩的称颂。

按《钜鹿公主歌》歌辞后一首：“钜鹿公主殷照女，皇帝陛下万几主。”“殷照女”为何人难考。按王世贞拟《钜鹿公主歌》：

> 七萌香车五华旆，黄犊遥遥出花外。去如流飚不相待，余芬吹尘帖裙带。钜鹿公主殷郎妹，万乘玉体慎自爱。③

原辞中的“殷照女”变成了“殷郎妹”。然而“殷照”、“殷郎”究竟为谁呢？按《册府元龟》卷六百四十三“贡举部·考试”条载：

> 宋高祖永初二年二月，车驾幸延贤堂，策试诸州郡秀才、孝廉。扬州秀才顾练、豫州秀才殷朗，所对称旨，并以为著作佐郎。④

据《册府元龟》本处校记，可知此殷朗即殷郎，为宋代豫州秀才。但其人似乎不能与该辞中的“钜鹿公主”并称、共游。姑存以待考。

又，曲辞最后云“万几主”，当是称颂苻坚帝业之盛，能使当时周边少数民族政权或外国归附。按前秦一度非常强盛，周边少数民族政权、外国相继朝贡。如：“鄯善王、车师前部王来朝，大宛献汗血马，肃慎贡楛矢，天竺献火浣布，康居、于阗及海东诸国，凡六十有二王，

---

① 《晋书》，第113卷，第2900页。

② 《旧唐书》，第29卷，第1072页。

③ 王世贞《弇州四部稿》，第7卷，《四库全书》文渊阁影印本。

④ 王钦若、杨亿等编、周勋初等校订《册府元龟》，第643卷，第7424页，南京，凤凰出版社，2006。

皆遣使贡其方物。"[1] 又"车师前部王弥寘、鄯善王休密驮朝于坚，坚赐以朝服，引见西堂。寘等观其宫宇壮丽，仪卫严肃，甚惧，因请年年贡献。坚以西域路遥，不许，令三年一贡，九年一朝，以为永制"。[2] 又"益州西南夷、海南诸国皆遣使贡其方物"。[3] 正是所谓"万几主"。

4.《慕容垂歌辞》

〔来源〕北歌，氐族歌曲，或当作于晋太元十年（385 年）夏。

明胡应麟云："《慕容垂歌》三首，诸家但注垂履历，而此歌出处懵然。按垂与晋桓温战于枋头。坚溃，垂众独全，俱未尝少创。惟垂攻苻丕，为刘牢之所败，秦人盖因此作歌嘲之，则此歌亦出于苻秦也。杨用修谓垂自作，尤误。"从曲辞情况来看，此论甚是精辟。[4] 慕容垂之与吴军征战且处于劣势，唯在枋头被苻丕与刘牢之合攻之时。《资治通鉴》载：

> 刘牢之攻燕黎阳太守刘抚于孙就栅，燕王垂留慕容农守邺围，自引兵救之。秦长乐公丕闻之，出兵乘虚夜袭燕营，农击败之。刘牢之与垂战，不胜，退屯黎阳。垂复还邺……夏，四月，刘牢之进兵至邺，燕王垂逆战而败，遂撤围，退屯新城，乙卯，自新城北遁。牢之不告秦长乐公丕，即引兵追之。丕闻之，发兵继进。庚申，牢之追及垂于董唐渊。垂曰："秦、晋瓦合，相待为强，一胜则俱豪，一失则俱溃，非同心也。今两军相继，势既未合，宜急击之。"牢之军疾趋二百里，至五桥泽，争燕辎重，垂邀击，大破之。斩首数千级；牢之单马走，会秦救至，得免。[5]

此战最后其实仍然是慕容垂得胜。据此，此歌当是慕容垂于邺城被围时苻丕令人作以嘲笑之，并打击其士气。[6] 孰知苻丕、刘牢之合两军之力犹不能胜。胜败顷刻转运，此歌竟成苻丕等人自身之笑柄。

〔流传〕此曲梁后的流传情况不详，或即《慕容可汗》歌，唐开元

① 《晋书》，第 113 卷，第 2904 页。

② 《晋书》，第 114 卷，第 2911 页。

③ 《晋书》，第 114 卷，2915 页。

④ 见萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第 275 页，北京，人民文学出版社，1984。

⑤ 《资治通鉴》，第 106 卷，第 3343 - 3344 页。

⑥ 王运熙《梁鼓角横吹曲杂谈》，见其《乐府诗述论》，第 471 页。

时尚存。

《旧唐书·音乐志》载："（北狄乐）周、隋世，与《西凉乐》杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《钜鹿公主》、《白净王太子》、《企喻》也。"① 此处《慕容可汗》与《慕容垂歌》相似，但一则尊称，一则直呼其名，似乎不是一曲。但"梁鼓角横吹曲"传至后世者极少，或者唐人以为此歌为慕容垂自作而更名之？不可确考，姑且存之。

5.《紫骝马》

〔来源〕此曲最初或者来源于北方少数民族，与汉横吹曲中魏晋以后增补的《紫骝马》为同一渊源。汉横吹曲《紫骝马》在两晋时期被中原士大夫借鉴北方乐歌加以改造，改造的方向是学习汉魏乐府；"梁鼓角横吹曲"《紫骝马》则在梁代又被改造，改造的方向是学习吴歌。

如同上文所述，据《古今乐录》记载，"梁鼓角横吹曲"中的《紫骝马》又属当时的"乐府胡吹旧曲"，可知其并非始自梁代。又《乐府诗集》"梁鼓角横吹曲"在收录《紫骝马歌辞》之后，又收录一曲《紫骝马歌》，且转引《古今乐录》云："与前曲不同。"② 可知梁时存在着两个不同的《紫骝马》。

梁时存在着两曲不同的《紫骝马》，这一点值得特别注意。从当时的情况来看，除了"梁鼓角横吹曲"之外，汉横吹曲中还存在着一曲《紫骝马》。按汉横吹曲二十八解中，"'魏、晋以来，二十八解不复具存，而世所用者有《黄鹄》等十曲。'其辞后亡。又有《关山月》等八曲，后世之所加也"。③ 据《乐府解题》，后世所加的这八曲中就包括了《紫骝马》："汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏、晋已来，唯传十曲……后又有《关山月》《洛阳道》《长安道》《梅花落》《紫骝马》《骢马》《雨雪》《刘生》八曲，合十八曲。"④ 据此可知，魏晋以后，人们新造了横吹曲《紫骝马》。

这新造的汉横吹曲《紫骝马》很有可能产生于两晋时期，为当时的中原士大夫之流所为，其风格以回归汉魏乐府为尚。《古乐苑》"紫骝马"条云："吴竞曰：'此诗晋、宋人乐奏之首，增四句名《紫骝马》。

---

① 《旧唐书》，第29卷，第1072页。
② 《乐府诗集》，第25卷，第365页。
③ 《乐府诗集》，第21卷，第309页。
④ 《乐府诗集》，第21卷，第311页。

"十五从军征"以下是古诗，六曲，曲四解。'"① 可知该曲晋时已经得到演奏。又《乐府诗集》转引《古今乐录》："《紫骝马》古辞云：'十五从军征，八十始得归。道逢乡里人，家中有阿谁？'又梁曲曰：'独柯不成树，独树不成林。念郎锦裲裆，恒长不忘心。'盖从军久戍，怀归而作也。"② 可知梁前的《紫骝马》一度以汉乐府中的《十五从军征》作为配乐的歌辞，这自然不是北方少数民族政权所能接受，亦非其所愿意接受。

汉横吹曲中新造的乐曲以《紫骝马》命名，应该与紫骝马在当时社会中逐渐成为上层社会的一种审美用马有关。作为骏马的泛称，紫骝马的被认可，主要在于其外形上的俊朗。紫骝马是毛色以紫、红为主的骏马。这种马一般来自异域，因体型俊美，被上层社会珍视，经常用以赏赐。南宋朱翌《猗觉寮杂记》"卷上"载："按《魏志》陈思王《上文帝表》曰：'臣于武皇世，得大宛紫骝马一匹，教令习拜。今已能拜，又能行与鼓节相应。'"③ 这紫骝马来自大宛国，即汉武帝时所谓的"天马"。曹操令曹植"教令习拜"，可知其已经用于皇室娱乐之表演。又"羊侃字祖忻，尝从梁主宴乐游苑。时少府启两刃槊成，长二丈四尺三寸。梁主因赐侃河南国紫骝马命试之"。④ 这紫骝马来自河南国，但被蓄养于乐游苑中，此处也只是偶尔赏赐近臣以示优宠。又庾信《谢赵王赉马并缴启》："奉教垂赉紫骝马并银钉乘具紫油缴一张。"⑤ 同样如此。就中可以看出，紫骝马自魏晋以来，已经逐渐脱离战马身份，与上层社会的娱乐、赏赐活动紧密相关。从这个角度来说，汉横吹曲中这个乐曲曲题的形成，应该来自于上层社会，而非民间。

但两晋时期中原士大夫对这一乐曲的新造，应该是借鉴、吸取了当时的北方乐歌。根据《乐府诗集》的收录，这《十五从军征》之前，还有另外两首歌辞：

烧火烧野田，野鸭飞上天。童男娶寡妇，壮女笑杀人。

---

① 《古乐苑》，第13卷，《四库全书》文渊阁影印本。

② 《乐府诗集》，第24卷，第352页。

③ 朱翌《猗觉寮杂记》，卷上，《四库全书》文渊阁影印本。

④ 李昉《太平御览》，第354卷，第1672页，北京，中华书局，1960。

⑤ 倪璠《庾子山集注》，第8卷，第587页，北京，中华书局，1980。

高高山头树，风吹叶落去。一去数千里，何当还故处。[1]

这两首歌辞更像是北方少数民族的风格。据此可知，两晋时新造的《紫骝马》乐歌应该来自于北方，但很快就被中原士人改造，并被配合以汉乐府古辞，表现出回归汉魏乐府的倾向。

因为梁代存在着两曲不同的《紫骝马》，可知“梁鼓角横吹曲”中的《紫骝马》并不是两晋时中原士大夫新造的汉横吹曲。但这《紫骝马》同时又属当时的“乐府胡吹旧曲”，可知其产生、流传于南方都在梁代以前。而汉横吹曲《紫骝马》也具有北方背景，而且产生于魏晋以后。将这些方面综合起来，则“梁鼓角横吹曲”《紫骝马》与汉横吹曲《紫骝马》可能来自同一个渊源，只是被改造的方向不同而已。

梁代改编的《紫骝马》可能有新的北方音乐背景，但更多则是受到了南方音乐的影响，表现出向吴歌靠拢的趋势。据《古今乐录》，梁时该曲歌辞云：“独柯不成树，独树不成林。念郎锦裲裆，恒长不忘心。”[2]裲裆即现在所谓的背心。[3] 裲裆无论多长，不要“忘心”，语意双关，正是吴歌曲辞通常的套路。据此可知，梁代的《紫骝马》很有可能受到了当时吴歌的影响。

〔流传〕此曲在梁、陈时期流传颇广，与南朝曲辞风格近似。开元时期《紫骝马》仍然流行于宫廷之中。最晚秦韬玉还有同题曲辞创作，但是否流传到晚唐则不可知晓。

此曲梁、陈、隋时代多有人创作曲辞。如梁简文帝萧纲、梁元帝萧绎、陈后主、江总等。唐卢照邻、杨炯、李白、李益、秦韬玉等人亦有同题曲辞创作。晚唐时期或者有拟作的可能，但此曲在初唐至于开元时期有流传则无疑义。按《旧唐书·音乐志》云开元九年（721）时，北狄乐尚存五十三章，唯六章题解可通，其中不包括《紫骝马》。但郑愔《送金城公主适西蕃应制》：“笳声出虏塞，箫曲背秦楼。贵主悲黄鹤，征人怨紫骝。”[4] 这里的“黄鹤”、“紫骝”分别是指横吹曲《黄鹄曲》、

① 《乐府诗集》，第25卷，第365页。

② 《乐府诗集》，第25卷，第366页。

③ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第275页，北京，人民文学出版社，1984。

④ 《全唐诗》，第106卷，第1105页，北京，中华书局，1960。以下所引该著皆为此版。

《紫骝马》，且为箫曲，符合《紫骝马》一曲的表演特征。按萧绎《赴荆州泊三江口诗》云：“叠鼓随朱鹭，长箫应紫骝。”[①] 可知《紫骝马》一曲正是长箫演奏。此事在中宗景龙四年二月，[②] 可知初唐时期该曲仍有传唱。

又张鷟《龙筋凤髓判》中有《鼓吹令王乾状称鼓吹卤簿国家仪注器具滥恶请更改制礼部员外崔嵩以府库尚虚以非急务判停（鼓吹一条）》，其中涉及《紫骝马》：

> 凫钟隐隐，随九变以交驰；鼍鼓逢逢，和八音而间作。或短箫横引，《朱鹭》铿锵；或长笛手吹，《紫骝》凄切。东宫所设，殊非列代之规；平阁爰施，亦匪先王之制。然国家仪注，须应礼经。既崇卤簿之班，又惠功臣之锡。有家有国，朝章不可暂亏；去食去兵，礼、乐如何辄废？王乾状请，崔嵩判停。尔爱其羊，我爱其礼。速令鸠集，请勿狐疑。[③]

张鷟《龙筋凤髓判》具有极高的史料价值。[④] 按崔嵩其人史载材料甚少，《新唐书》载玄宗之女咸直公主后曾改嫁于他。[⑤] 可知其人当为开元前后人物。又张鷟其人大约“生于永徽元年前后，卒于开元十年前后”。[⑥] 则此事之发生，或当在开元初期。又据此判，可知当时宫廷鼓吹曲中仍有《紫骝马》流传，且以长笛演奏。而这也符合《紫骝马》一曲的表演特征。张鷟此判中所及，正是实录。

又张说《舞马千秋万岁乐府词》：“金天诞圣千秋节，玉醴还分万寿

---

① 萧绎《赴荆州泊三江口诗》，逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，“梁诗”第25卷，第2036页，北京，中华书局，1983。以下所引该著皆为此版。

② 傅璇琮、陶敏著《唐五代文学编年史》（初盛唐卷），第464页，沈阳，辽海出版社，1998。

③ 董诰等《全唐文》，第174卷，第1772页，北京，中华书局，1983。

④ 参见霍存福《〈龙筋凤髓判〉判目破译——张鷟判词问目源自真实案例、奏章、史事考》，《吉林大学社会科学学报》，1998年第2期。

⑤ 《新唐书》，第83卷，第3659页。

⑥ 刘真伦《张鷟事迹系年考》，《重庆师范大学学报》，1987年第4期。另可参见马雪芹《张鷟生平经历及生卒年考释》，《河北师范大学学报》，2001年第3期。

觞。试听紫骝歌乐府，何如騄骥舞华冈。"[①] 按曲辞中提及“千秋节”，此节乃群臣于开元十七年为玄宗诞日而上表请立。[②] 张说卒于开元十八年十二月戊子。[③] 此诗当作于此两年之间。诗中抑前代之《紫骝马》而扬新朝之《舞马词》，以“试听”为据，可知《紫骝马》一曲在开元十七、十八年间仍有流传，李白之曲辞恐怕并非望空虚构。

经过安史乱后，此曲是否还能流传则不敢肯定。李益之曲辞，最后云“为谢红梁燕，年年妾独栖”，尚带有此曲一贯之风格，或者有音乐上之根据；而秦韬玉的曲辞则明显为托物言志：“若遇大夫皆调御，任从驱取觅封侯。”[④] 其音乐性背景不强。如此，则晚唐时该曲是否还在流传尚待存疑。

〔风格〕以伤悲为主。

按《紫骝马》歌辞，除“烧火烧野田”略带调谑之外，其他早期曲辞，无不带有一定的伤感。《古今乐录》认为该曲所述“盖从军久戍，怀归而作也”，即是对此种风格之概括。又从上文所引“贵主悲黄鹤，征人怨紫骝”、“或长笛手吹，紫骝凄切”等语来看，唐代此曲的风格也以悲怨为主，所以张说才会说“试听紫骝歌乐府，何如騄骥舞华冈”。

6.《黄淡思》

〔来源〕不可确考，其音乐或当来自北方少数民族；其曲题之义，或者为思念穿淡黄色服装之情郎。

《乐府诗集》该曲题解转引《古今乐录》：“思，音相思之思。按李延年造《横吹曲》二十八解，有《黄覃子》，不知与此同否?”孙楷第以为即汉李延年所造之《黄覃子》。[⑤] 明代方以智则以为《黄淡思》即《估客乐》：

> 《黄淡思》，《估客乐》也。乐府有《黄淡思》，《古今乐录》但释思为相思之思，引李延年横吹有《黄覃子》，此非也。智按：齐武帝作《估客乐》，使释宝月被之管弦，数乘龙舟游江中，以红越

---

① 张说《舞马千秋万岁乐府词三首》，《全唐诗》，第87卷，第961页。

② 《旧唐书》，第8卷，第193页。

③ 《旧唐书》，第8卷，第196页。

④ 《乐府诗集》，第24卷，第355页。

⑤ 孙楷第《沧州集》中《梁鼓角横吹曲用北歌解》，第490页，北京，中华书局，1965。

布为帆，绿彩为帆纤，鍮石为篙足，篙榜者悉着郁林布，作淡黄袴舞。此曲用十六人，今《黄淡思》曲有曰："江外何郁拂，龙舟广州出。象牙作帆樯，绿系作帏绊。"正相符合。言广州出者，皆广货也。①

今按，《黄淡思》与《黄覃子》之间，名称差别较大，《古今乐录》已经不能明辨，孙楷第此说无据。方以智释《黄淡思》为《估客乐》，也可谓牵强穿凿。但方以智将"黄淡"释为"淡黄袴"的思路则值得注意。《黄淡思》曲辞其一："归归黄淡思，逐郎还去来。归归黄淡百，逐郎何处索？"② 最后一句中的"逐郎何处索"明显用到了双关的手法：背后之义为追逐情郎，然而何处可索；其表面之意，"索"应该是对应了前面"黄淡百"。其表层含义为：归来之着淡黄衣者数百，何处能得郎"索"？明乎于此，或者有助于《黄淡思》曲题之理解。

《黄淡思》乐曲之来源，孙楷第以为必为中国人所作：

又如《黄淡思歌》本汉李延年造。《乐府诗集》所载，不知何时曲。然曲云："江外何郁拂，龙舟广州出。"寻其意，乃妇人思江外情人之词。此歌必中国人作。缘行于北遂为北歌。复展转流如江南也。③

按此说未必。《黄淡思》曲辞确乎带有极为显著之南方特色，但如何不可能是北歌而经南方改造者呢？孙楷第此说，不过应和《古今乐录》之推测而已。《黄淡思》既属"梁鼓角横吹曲"，而此一系列乐歌多叙北方少数民族情事，则此乐曲之最初来源，不妨仍以北方视之。

〔流传〕如以该曲来自于北方少数民族，则其在南朝之流传，已较多受吴歌影响。南朝而后，此曲未见流传迹象。

如上所述，该曲曲辞其一"归归黄淡百，逐郎何处索"已经吸取了吴歌曲辞语意双关的表达手法。又其第二首曲辞中的"心中不能言，复

---

① 方以智《通雅》，第29卷，《四库全书》文渊阁影印本。

② 《乐府诗集》，第25卷，第366页。

③ 孙楷第《梁鼓角横吹曲用北歌解》，见其《沧州集》，第490页，北京，中华书局，1965。

作车轮旋”，亦取自吴歌的成句。《黄鹄曲》：“腹中车轮转，君知思忆谁。”① “与郎相知时，但恐傍人闻”，所表现之情怀亦颇近吴歌中的南方女儿情怀，不类北歌。又正如孙楷第所言，“江外何郁拂，龙舟广州出”乃妇人思江外情人之词，此辞当是南方人所造。如此，则此曲在南方一度流传甚广。但南朝以后，此曲则未见流传。

7.《地驱乐》

〔来源〕当为北歌。

据《古今乐录》“梁鼓角横吹曲”题解，则《地驱乐》，既为“梁鼓角横吹曲”，又为当时“乐府胡吹旧曲”。《乐府诗集》该曲题下收录《地驱歌乐辞》与《地驱乐歌》两曲，并转引《古今乐录》指出《地驱乐歌》“与前曲不同”。② 可知梁代时存在着两首不同的《地驱乐》。虽然这二曲略有不同，但都来自于北方少数民族。这点从其曲辞情况亦可以略知一二，不必赘述。

〔流传〕陈代时尚有流传。此后其流传情况不可考知。

《乐府诗集》转引《古今乐录》：“‘侧侧力力’以下八句，是今歌有此曲。最后云‘不可与力’，或云‘各自努力’。”③ 所谓“今歌”，当指其时而言。故可知陈代此曲尚存。此后则不见流传记载。

7.《雀劳利歌》

〔来源〕北方少数民族歌曲。或云曲辞为沈约所造。流传情况不详。

此曲《乐府诗集》转引《古今乐录》，可知为梁时“乐府胡吹旧曲”。

或云《乐府诗集》所录曲辞为沈约所造。《御定佩文韵府》卷六十三“雀劳利”条：“《雀劳利》：沈约《雀劳利歌》：……”④ 所录即为该首歌辞。《佩文韵府》此说不知本于何处，俟考。

该曲各书少见记载，亦无文人创作曲辞，流传情况不详。

〔曲题之义〕雀声流利。曲辞应含有对俗好夸夸其谈现象的讽刺。

明方以智《通雅》“林离”条：

林离，一作淋漓。淋漓通为渗漓、流离，转为流丽、蓟茌、飂

---

① 《乐府诗集》，第45卷，第663页。

② 《乐府诗集》，第25卷，第367页。

③ 《乐府诗集》，第25卷，第366页。

④ 张玉书等撰《御定佩文韵府》，第63卷之八，《四库全书》文渊阁影印本。

戾，又转飂戾、嘹唳，重其声则为劳利。相如赋："丽以林离。"后人用淋漓省作淋漓。《河东赋》："渗漓而下降。"即淋漓之声也，转作流离。陆机赋："流离濡翰。"注曰："林离、流离通用。诗曰：'流离之子。'则有流落之意。"或以指鸟，亦谓鸟流离也。黄离留，此转声也。又转为流丽……乐府有《雀劳利》。①

证之以《乐府诗集》所录曲辞中的"雨雪霏霏，雀劳利"，方氏所言当不差。又按辞中有"长嘴饱满，短嘴饥"之语，则是对世俗好夸夸其谈现象的讽刺。

8.《淳于王歌》

〔来源〕北歌，或产生于前秦、前燕、后燕时期（约公元337－407年间）。梁、陈时期，其乐曲或受到了吴歌、西曲的影响。梁、陈以后流传情况不详。

按《淳于王歌》当是淳于王之歌。而淳于王当是以地而封王。淳于，地名，郡望在今山东安丘县，后曾迁徙河内（在今河南省武陟县西南）。十六国时期，唯有前秦、前燕、后燕政权曾经统辖这两个地区。其中后燕政权已不及河内。②《乐府诗集》云"又《古今乐录》有《梁鼓角横吹曲》，多叙慕容垂及姚泓时战阵之事"，与此略合。故此曲当产生于这一段时期之内。

此曲在梁代已有相当程度之汉化，且受吴歌、西曲之影响。《乐府诗集》所收两首曲辞，其一云"独坐空房中，思我百媚郎"，其二云"百媚在城中，千媚在中央"，纯是吴歌风情，与北方情歌之粗朴豪放不类；而两首曲辞中，以顶真格的方式将两首曲辞联章，这是当时西曲舞曲通常采用的手法。③

9.《陇头流水》

〔来源〕此曲当源自于汉横吹曲《陇头》，后根据北方少数民族类似乐歌有所更改。

如同上文所述，"梁鼓角横吹曲"中有《陇头流水》一曲，而梁时

---

① 方以智《通雅》，第7卷，《四库全书》文渊阁影印本。

② 见谭其骧主编《中国历史地图集》（东晋十六国·南北朝时期），第9－14页。

③ 关于西曲舞曲通常采用的场景联章叙事体，笔者有《西曲舞曲与张若虚〈春江花月夜〉曲辞结构的来源》一文即将发表，请参考。

“乐府胡吹旧曲”中有《陇头》一曲。《乐府诗集》在收录的《陇头流水歌辞》一曲之后，转引《古今乐录》：“乐府有此歌曲，解多于此。”①由此可知两点：一、当时“乐府胡吹旧曲”中的《陇头》，其曲题也当是《陇头流水》，《古今乐录》所录为简称；二、分属于“梁鼓角横吹曲”和“乐府胡吹旧曲”的《陇头流水》略有不同，具体来说，“胡吹旧曲”中的《陇头流水》解数更多，则其篇幅也更为长大。

尽管如此，还是必须看到，这两曲《陇头流水》在很大程度上有着紧密的联系。《乐府诗集》所收《陇头流水歌辞》其一与《陇头歌辞》其一基本相同：前者为“陇头流水，流离西下。念吾一身，飘然旷野”，后者为“陇头流水，流离山下。念吾一身，飘然旷野”。“西”、“山”可能是因形似而误。又《陇头流水歌辞》其二中有“西上陇阪，羊肠九回”之句，《陇头歌辞》中有“遥望秦川，心肝断绝”之句，其叙述视角，都是以秦川为出发中心，前一首谓自秦川向西而登陇阪，后一首谓登陇阪后回望秦川，两者歌辞具有相当的一致性。由此可见，《陇头流水歌辞》与《陇头歌辞》在梁时虽有不同，但也有相当的渊源。

如此，则梁代的《陇头流水》与《陇头》来自于何处呢？按汉横吹曲中也有《陇头》，且一直流传至魏晋以后。《乐府诗集》转引《乐府解题》：“汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏、晋已来，唯传十曲：一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。”② 汉横吹曲的这《陇头》实际上是汉代人所作。关于这一点，刘跃进有清楚的考论，兹引如下：

> 余冠英《乐府诗集》及曹道衡《乐府诗选》并将《陇头歌》列入北朝民歌。但是两位先生均认为这些歌辞“风格和一般北歌不大同，或是汉魏旧辞”。这种推断是很有道理的。《乐府诗集》卷二十一引《通典》：“天水郡有大阪，名曰陇坻，亦曰陇山，即汉陇关也。”又引《三秦记》：“其阪九回，上者七日乃越，上有清水四注入，所谓陇头水也。”可惜未引古辞，而是始于陈后主《陇头》。事实上，《太平御览》卷五十六、《北堂书钞》卷一百五十七、《后汉

① 《乐府诗集》，第25卷，第368页。

② 《乐府诗集》，第21卷，第311页。

书·郡国志》汉阳郡均引述了《三秦记》并且在征引了上述文字后，又引“俗歌曰”：“陇头流水，鸣声幽咽。遥望秦川，心肝断绝。去长安千里，望秦川如带”云云。《三秦记》未见《隋书·经籍志》及两《唐书》《经籍志》和《艺文志》著录，但是，成书于汉魏之际的《三辅黄图》及梁代刘昭《续汉书·郡国志》注、郦道元《水经注》皆有所征引，而所记又都是秦汉都邑地理风俗，因此，著名地理学家史念海先生推断此书“当出于汉时人士手笔”（《古长安丛书总序》，三秦出版社已经出版《三辅黄图校注》、《汉唐两京丛考》等）。这是很有说服力的。既然《陇头歌》已经为《三秦记》所引录，则出于汉人之手，应当是有根据的。①

据上引材料，可知汉时陇关一带即有“陇头流水，鸣声幽咽。遥望秦川，心肝断绝。去长安千里，望秦川如带”的“俗歌”流传。这“俗歌”包含了梁时“乐府胡吹旧曲”与“梁鼓角横吹曲”曲辞的一些重要因素。如梁时“乐府胡吹旧曲”与“梁鼓角横吹曲”曲辞中的“遥望秦川，心肝断绝”一句就完全来自于古辞。阎福玲指出：“梁鼓角横吹曲中的《陇头流水歌》三首和《陇头歌辞》三首，不管我们认为它是北朝南传的作品，还是前代横吹曲《陇头歌》的流变，其相同相近的词章表明它正是在《陇头歌》基础上增删改造而来，先于它的《陇头歌》无疑是其变创的母体原型。”② 极有道理。

梁代的这《陇头流水》除来自汉横吹曲的影响之外，其能在梁代作为典型的鼓角横吹曲与众多北方乐歌一起得以流行，很有可能是在北方获得了进一步的传播，进而从北方辗转回到南方。《晋书·姚兴载记》载：

太史令郭黁言于兴曰：“戊亥之岁，当有孤寇起于西北，宜慎其锋。起兵如流沙，死者如乱麻，戎马悠悠会陇头，鲜卑、乌丸居不安，国朝疲于奔命矣。”时所在有泉水涌出，传云饮则愈病，后

---

① 跃进《〈陇头歌〉为汉人所作说》，见《文学遗产》，2003 年第 3 期。另可参见阎福玲《如何幽咽水，并欲断人肠？——乐府横吹曲〈陇头水〉源流及创作范式考论》，《南京师范大学文学院学报》，2004 年第 2 期。

② 阎福玲《如何幽咽水，并欲断人肠？——乐府横吹曲〈陇头水〉源流及创作范式考论》，《南京师范大学文学院学报》，2004 年第 2 期。

多无验。屡有妖人自称神女，戮之乃止。①

可知当后秦之时，羌族政权与鲜卑族政权在陇头争战颇多。后秦政权定都长安，正符合古辞“遥望秦川，心肝断绝”之义。又《古今乐录》指出，《梁鼓角横吹曲》“多叙慕容垂及姚泓时战阵之事”，亦与此合。因此，《陇头》曲很可能在后秦时得到了重兴。

又《洛阳伽蓝记》“寿丘里”记载北魏时河间王琛：

> 常与高阳争衡，造文柏堂，形如徽音殿。置玉井金罐，以五色缋为绳。妓女三百人，尽皆国色。有婢朝云，善吹篪，能为《团扇歌》、《陇上》声。琛为秦州刺史，诸羌外叛，屡讨之不降。琛令朝云假为贫妪，吹篪而乞。诸羌闻之，悉皆流涕。迭相谓曰：“何为弃坟井，在山谷为寇也？”即相率归降。秦民语曰：“快马健儿，不如老妪吹篪。”②

此《陇上》当即《陇头》。由此可见此曲在北魏时较为流行。又王褒《渡河北诗》：“秋风吹木叶，还似洞庭波。常山临代郡，庭障绕黄河。心悲异方乐，肠断《陇头》歌。薄暮临征马，失道北山阿。”③ 王褒渡河北是在梁末，《陇头》在南方传唱已经较为普遍（此点详见下文）。但王褒在北方听到此曲，且将其视作“异方歌”。由此可见，《陇头》歌在北方流传广泛，且带有北方文化背景。这反过来说明，“梁鼓角横吹曲”中的《陇头流水》是从北方辗转传回南方。

〔流传〕此曲在梁、陈、隋时代流传广泛，并有各种传唱方式。直到晚唐、五代时尚存，以笛演奏为主。

此曲梁、陈、隋时代流传广泛。梁戴暠《度关山》云：“昔听陇头吟，平居已流涕。”④ 这是有曲辞的吟唱。

又吴均《与柳恽相赠答诗六首》其六：“秋云静晚天，寒夜方绵绵。

---

① 《晋书》，第117卷，第2986页。

② 范祥雍校注《洛阳伽蓝记校注》，第4卷，第206－207页，上海，上海古籍出版社，1978。

③ 逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，“北周诗”，第1卷，第2340页，北京，中华书局，1983。以下所引该著皆为此版。

④ 逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，“梁诗”，第27卷，第2100页。

闻君吹急管，相思杂采莲。别离未几日，高月三成弦。蹀叠黄河浪，嘶唱陇头弦。"[1] 可见时人多以管吹奏该曲，并以弦乐辅助。

又庾信《经陈思王墓诗》："《陇水》哀笳曲，《渔阳》惨鼓声。"[2] 可见其还以笳演奏。陈代后主等人为其创作曲辞甚多，不必赘述。

又薛道衡《和许给事善心戏场转韵诗》中有云："竟夕鱼负灯，彻夜龙衔烛。欢笑无穷已，歌吹还相续。羌笛《陇头吟》，胡舞龟兹曲。"[3] 杨慎《升庵诗话》："按《隋柳彧传》有《请禁正月十五日角抵戏奏》云：'就邑内外，每以正月望夜，鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂伎，诡状异形，高棚跨路，广幕凌云，肴醑肆陈，丝竹繁奏。以秽嫚为欢娱，用鄙亵为笑乐，淫行因此而生，盗贼由兹而起。请颁行天下，并即禁断。'即此时事也。"[4] 可知此或为隋朝实录，其时《陇头》以羌笛演奏，亦是横吹曲之常态。但其时也有以笳演奏者。薛道衡《奉和月夜听军乐应诏诗》中有云："笳声喧《陇水》，鼓曲噪《渔阳》。"[5]《陇水》为军乐，自当是横吹曲中的《陇头流水》曲，以笳演奏。

唐代《陇头》一直流传，不过主要是以笛演奏，且以胡人演奏居多。按唐时流传之大曲《水调歌》"其四"中有云："《陇头》一段气长秋，举目萧条总是愁。只为征人多下泪，年年添作断肠流。"[6] 可见当时多有《陇头》之传唱。又刘方平《寄严八判官》中有云："怀袖未传三岁字，相思空作《陇头吟》。"[7] 又李贺《龙夜吟》中云："卷发胡儿眼睛绿，高楼夜静吹横竹。一声似向天上来，月下美人望乡哭。直排七点星藏指，暗合清风调宫徵。蜀道秋深云满林，湘江半夜龙惊起。玉堂美人边塞情，碧窗皓月愁中听。寒砧能捣百尺练，粉泪凝珠滴红线。胡儿莫作陇头吟，隔窗暗结愁人心。"[8] 可见此"胡儿"以横竹所吹奏的正是《陇头》歌。又温庭筠《觱篥歌（李相妓人吹）》中云"夜听飞琼吹

---

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，"梁诗"，第10卷，第1730页。

② 逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，"北周诗"，第2卷，第2365页。

③ 逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，"隋诗"，第4卷，第2684页。

④ 杨慎《升庵诗话》，第14卷，见丁福保辑《历代诗话续编》，第914页，北京，中华书局，1983。

⑤ 逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，"隋诗"，第4卷，第2682页。

⑥ 《乐府诗集》，第79卷，第1115页。

⑦ 《全唐诗》，第251卷，第2838页。

⑧ 李贺《龙夜吟》，《全唐诗》，第394卷，第4440页。

朔管……恨语殷勤《陇头水》”，可知这《陇头水》也正是以“管”吹奏。又南唐李中《吹笛儿》：“陇头休听月明中，妙竹嘉音际会逢。见尔樽前吹一曲，令人重忆许云封。”① 可见此时尚有以笛演奏之《陇头》。而从李中的诗来看，许云封当也是擅长吹奏《陇头水》者。关于许云封，《甘泽谣》载：

许云封，乐工之笛者。贞元初，韦应物自兰台郎出为和州牧，非所宜愿，颇不得志。轻舟东下，夜泊灵壁驿。时云天初莹，狄露凝冷，舟中吟讽将以属词。忽闻云封笛声，嗟叹良久。韦公洞晓音律，谓其笛声，酷似天宝中梨园法曲李謩所吹者。遂召云封问之，乃是李謩外孙也。云封曰：“某任城旧土，多年不归。天宝改元，初生一月。时东封回，驾次至任城。外祖闻某初生，相见甚喜，乃抱诣李白学士，乞撰令名……某才始十年，身便孤立。因乘义马，西入长安。外祖悯以远来，令齿诸舅学业。谓某性知音律，教以横笛。每一曲成，必抚背赏叹……”韦公曰：“我有乳母之子，其名千金，尝于天宝中受笛李供奉。艺成身死，每所悲嗟。旧吹之笛，即李君所赐也。”遂囊出旧笛。②

许云封为李謩外孙，其笛艺传自李謩。又据许云封、韦应物所言，则李謩的笛艺还曾传授给其子以及宫廷中的乐工，可谓开枝散叶。这应该是《陇头》等横吹乐曲一直得以流传的重要原因。

10.《高阳乐人歌》

〔来源〕北魏高阳乐人所作。后衍生出《白鼻騧》。

《古今乐录》曰：“魏高阳王乐人所作也，又有《白鼻騧》，盖出于此。”③ 魏高阳王即拓跋雍。《洛阳伽蓝记》载其：

贵极人臣，富兼山海。居止第宅，匹于帝宫。白壁丹楹，窈窕连亘，飞檐反宇，轇轕周通。僮仆六千，妓女五百，隋珠照日，罗衣从风，自汉晋以来，诸王豪侈未之有也。出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转。入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，

① 李中《吹笛儿》，《全唐诗》，第749卷，第8537页。

② 《唐五代笔记小说大观》，第546－547页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 《乐府诗集》，第25卷，第371页。

连宵尽日。其竹林鱼池，侔于禁苑，芳草如积，珍木连阴……及雍薨后，诸妓悉令入道，或有嫁者。美人徐月华，善弹箜篌，能为《明妃》、《出塞》之曲歌，闻者莫不动容。永安中，与卫将军原士康为侧室，宅近青阳门。徐鼓箜篌而歌，哀声入云，行路听者，俄而成市。徐常语士康曰："王有二美姬，一名修容，二名艳姿，并蛾眉皓齿，洁貌倾城。修容亦能为《绿水歌》，艳姿善《火凤舞》，并爱倾后室，宠冠诸姬。"士康闻此，遂常令徐歌《绿水》、《火凤》之曲焉。①

可知高阳王府中有较多乐人，且演奏技艺很高。《魏高阳乐人歌》当是其乐工所作。从这个曲题来看，它更像是从曲辞创作者的角度对该首乐歌进行泛泛的概括，而不是真正的曲题。从其曲辞开头"可怜白鼻䯄"来看，《白鼻䯄》应该才是该曲的真正曲题。

《白鼻䯄》在北魏应该一度流行。北魏温子昇就为其创作过曲辞。但此曲在梁朝以及其后的流传情况不可详知。盛唐李白、中唐张祜都曾为其创作曲题，但究竟为拟题还是配乐之辞不可确知。

〔其他〕《白鼻䯄》曲题是以马为名。该曲以表现少年骑白鼻䯄往酒垆饮酒情形为主。

《说文》："䯄，黄马黑喙。从马，咼声。"② 据此可知白鼻䯄即白鼻、黑嘴的黄马，亦泛称骏马。《山堂肆考》："白鼻䯄，骏马也。"③ 后世所有同题曲辞，无不以少年往酒垆饮酒、遇胡姬作为表现题材。

11.《折杨柳枝》

〔来源〕魏晋以后北方新兴乐歌，在梁前传入南方，可能受到了中原此前传承的各种《折杨柳》乐曲以及吴歌、西曲的影响。

《乐府诗集》"汉横吹曲·折杨柳"题解：

《唐书·乐志》曰：梁乐府有胡吹歌云："上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿。"此歌辞元出北国，即鼓角横吹曲《折杨柳枝》是也。《宋书·五行志》："晋太康末，京洛为折杨

① 范祥雍校注《洛阳伽蓝记校注》，第3卷，第176－177页，上海，上海古籍出版社，1978。

② 段玉裁《说文解字注》，第462页，上海，上海古籍出版社，1981。

③ 彭大翼《山堂肆考》，第238卷，《四库全书》文渊阁影印本。

柳之歌，其曲有兵革苦辛之辞。”按古乐府又有《小折杨柳》，相和大曲有《折杨柳行》，清商四（按：当作“西”）曲有《月节折杨柳歌》十三曲，与此不同。①

根据这段材料，可知关于“折杨柳”的乐曲，大约有五种：一、汉横吹曲《折杨柳》；二、古乐府《小折杨柳》；三、相和大曲《折杨柳行》；四、梁鼓角横吹曲《折杨柳歌辞》（或名《折杨柳枝歌》，亦是梁时“乐府胡吹旧曲”），五、清商西曲《月节折杨柳歌》。②

除最后的清商西曲《月节折杨柳歌》外，其他四曲大约可分为两个系统。一个系统是汉魏以来一直在中原流传的，包括汉代横吹曲《折杨柳》、相和大曲《折杨柳行》以及古乐府《小折杨柳》；另一个系统则是梁时来自北方的鼓角横吹曲《折杨柳歌》。梁时的鼓角横吹曲《折杨柳歌》，余冠英以为是汉人旧曲，但歌辞出于胡人。此论不太符合情理，任半塘已经有所辨正，可参看。③ 总之，梁时的鼓角横吹曲《折杨柳歌》应该来自于汉魏以后的北方少数民族，在流传的过程中或者曾经参考汉横吹曲《折杨柳》以及随后的一些类似曲目有所改造，但二者并不完全相同。

汉横吹曲《折杨柳》据说为李延年所造，魏、晋以后还有流传。《乐府诗集》引《乐府解题》：“汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏、晋已来，唯传十曲……七曰《折杨柳》”④ 但其原来面目已经难以确知。

相和大曲《折杨柳行》属瑟调，此曲最晚在曹魏时即已存在，或者是根据汉横吹曲《折杨柳》有所改造，至陈代尚有流传。《乐府诗集》转引《古今乐录》：“王僧虔《技录》：瑟调曲有《善哉行》、《陇西行》、《折杨柳行》”⑤ 可知《折杨柳行》属瑟调曲。又《乐府诗集》该曲题解

① 《乐府诗集》，第22卷，第328页。

② 任半塘在梳理唐代《杨柳枝》曲调渊源时，指出：“在本调以前，有魏文帝五言六句之《折杨柳行》、晋太康末五言五句带和声之《折杨柳》，梁元帝五言八句之《折杨柳》，梁鼓角横吹曲五言四句之《折杨柳》，梁倚歌五言四句之《攀杨柳枝》，清商曲五言五句带和声之《月节折杨柳歌》，及所谓《小折杨柳》，均五言体，见《乐府诗集》。”此说以曲辞句数多少而分曲调，可以参考。见任半塘《唐声诗》（下编），第530－531页，上海，上海古籍出版社，1981。以下所引该著皆为此版。

③ 见任半塘《唐声诗》（下编），第531－532页。

④ 《乐府诗集》，第21卷，第311页。

⑤ 《乐府诗集》，第36卷，第534页。

引《古今乐录》："王僧虔《技录》云：《折杨柳行》，歌文帝'西山'、古'默默'二篇。今不歌。"此处的"今不歌"[1] 历来以为是王僧虔《技录》所载，而《技录》所记为刘宋大明三年左右乐府流传的情况，故学界多以为此曲刘宋后即已失传。但这里的"今不歌"当是《古今乐录》所云，无关《技录》。关于这点详见下文。又任半塘以为："魏曲本胡声，南朝采入鼓角横吹。南朝自有之《折杨柳》，仍是清商曲"[2] 但从魏文帝曹丕的两首曲辞来看，第一首乃对世俗生活经验之总结，第二首将追求求仙与否定求仙两个主题杂糅，相当怪异。两首曲辞都难以看出其"胡声"的面目。如任氏是就该曲来源于汉横吹曲、汉横吹曲本有胡乐背景而言，此说或者成立。

西晋太康年间，洛阳出现了新的《折杨柳》。《宋书·五行志》载："太康末，京、洛始为《折杨柳》之歌；其曲始有兵革苦辛之词，终以禽获斩截之事。是时三杨贵盛而族灭，太后废黜而幽死。"[3]徐陵《折杨柳》：

> 袅袅河堤树，依依魏主营。江陵有旧曲，洛下作新声。妾对长杨苑，君登高柳城。春还应共见，荡子太无情。[4]

徐陵诗中所谓"洛下作新声"当是指西晋太康年间出现了新的《折杨柳》之歌，与先前汉横吹曲不同。至于"江陵有旧曲"，当是指瑟调相和大曲《折杨柳行》。按此诗句句扣杨柳之题，实则以"旧曲"、"新声"连贯全篇，其中每有深意。所谓"依依魏主营"绝非向空虚语，而是暗示了杨柳与"魏主"的关系。"魏主"自然是指魏文帝曹丕，之所以与杨柳发生关联，当是由其两首《折杨柳行》曲辞而生发。因此，这里的"江陵有旧曲"，当指相和大曲中的瑟调《折杨柳行》。

至于"洛下作新声"的《折杨柳》，我颇怀疑就是《乐府诗集》所说的古乐府《小折杨柳》。《小折杨柳》不见于《古今乐录》，亦无歌辞传世，大概在梁、陈时已经不传。但从其为"古乐府"来看，应当在陈、梁以前。或者这《小折杨柳》就是西晋时新出的《折杨柳》之歌，又或者为汉横吹曲的另一变种。由于没有材料作进一步的证明，姑且存

---

① 《乐府诗集》，第37卷，第547页。
② 任半塘《唐声诗》（下编），第531页。
③ 《宋书》，第31卷，第914页。
④ 《先秦汉魏晋南北朝诗》，"陈诗"，第5卷，第2525页。

而俟考。

《乐府诗集》所收录的梁鼓角横吹曲《折杨柳》当是魏晋以后北方新兴的民族乐歌，而且在梁前传入南方，所以一方面属于当时的鼓角横吹曲，另一方面也与当时的“乐府胡吹旧曲”《折杨柳枝》大同小异。按《乐府诗集》所录，《折杨柳歌辞》与《折杨柳枝歌》中，都有“上马不捉鞭”一首曲辞，证明当时二者有相当紧密之联系。又《折杨柳歌》下收录的曲辞中有“我是虏家儿，不解汉儿歌”一句，足证此曲原产于南北朝时期的北方少数民族，后辗转南来。又《折杨柳枝歌》中有两首曲辞为：

> 敕敕何力力，女子临窗织。不闻机杼声，只闻女叹息。
> 问女何所思，问女何所忆。阿婆许嫁女，今年无消息。①

此二首曲辞与《木兰诗》中的“唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，唯闻女叹息。问女何所思，问女何所忆，女亦无所思，女亦无所忆”极其相似，胡适在论述《木兰诗》的形成时代时，以为“这不但可见此诗是民间的作品，并且还可以推知此诗创作的年代大概和《折杨柳枝歌》相去不远”。② 胡适的这段推论很有道理，另外还可以补充一例。沈约《梦见美人》一诗中有句云：“夜闻长叹息，知君心有忆。”③ 沈约的这两句诗与《折杨柳枝》、《木兰诗》中的相关数句极其相似。从一般情况来看，应该是沈约吸收了两者的曲辞模式，而不是相反。从这个意义上说，《折杨柳枝》曲辞的出现，不会晚于梁代。另外，尽管目前学术界在《木兰诗》的创作时代上还存在着“隋朝说”与“北朝说”两种争议，④ 大多数人还是认为，《木兰诗》应该是源于北朝的少数民族、后来经过了文人润色的作品。⑤ 将这两方面综合起来，则北方少数民族

---

① 《乐府诗集》，第25卷，第370页。

② 胡适《白话文学史》，第95页，合肥：安徽教育出版社，1999。

③ 陈庆元《沈约集校笺》，第367页，杭州，浙江古籍出版社，1995。

④ 可参见王文倩、聂永华《木兰诗成诗年代、作者及木兰故里百年研究回顾》，《商丘师范学院学报》，2007年第1期。

⑤ 张雯虹、孙文采撰文指出：“《木兰诗》是南北朝时期西北少数民族柔然（蠕蠕）即蒙古族的古代民间叙事长诗。”可参看二人合著《〈木兰诗〉应该是蒙古族古代民歌》一文，载《西北民族研究》，2007年第3期。

乐歌《折杨柳枝》大概产生、流行于后魏时期。[①] 总之，《折杨柳枝歌》与《木兰诗》当都为当时流行的北朝乐歌，故有互相影响的可能。

总的来看，梁前的《折杨柳》当有这两个系统。一直在中原流传的可能更有影响，且产生了较多改编曲目；与此同时，北方少数民族也产生了新的《折杨柳》，并传入南方，梁朝时收入“鼓角横吹曲”之中。

汉横吹曲《折杨柳》，《乐府诗集》录有梁元帝、柳恽（一说梁简文帝）、刘邈等梁代歌辞。这些歌辞均为五言八句。[②] 而梁鼓角横吹曲《折杨柳歌辞》，《乐府诗集》所录歌辞均为五言四句。[③] 按照任半塘的看法，这两种不同的体式实则意味着不同的曲调。[④] 此论有一定的合理性。而如果从这个角度来看的话，“梁鼓角横吹曲”中的《折杨柳》在一定程度上可能还受到了吴歌、西曲的影响。

〔流变〕西曲中的《月节折杨柳歌》、梁代西曲倚歌中的《攀杨枝》，唐代的《杨柳枝》、《当窗织》。

西曲中的《月节折杨柳》不知来自何处。从曲辞的整体情况来看，已经形成了包含和声“折杨柳”的五言五句定格。任半塘在追溯唐代《杨柳枝》乐调起源时指出：“在本调以前，有魏文帝五言六句之《折杨柳行》，晋太康末五言五句带和声之《折杨柳》……”[⑤] 任氏此论不知本于何处，倘若成立，则此西曲《月节折杨柳歌》的体式与太康末新出现的“洛下新声”当有同样的渊源。

值得注意的是，西曲《月节折杨柳歌》中包含“折杨柳”和声的后三句体式与吴歌中的《华山畿》、《读曲歌》中有绝大的相似之处，而与其他吴歌、西曲大不类似。《月节折杨柳歌》包含和声“折杨柳”的五言五句定格，实则可以看作是两个段落的组合。以《正月歌》、《二月歌》为例：

---

① 按，持《木兰诗》产生于北朝说的学者多认可其产生于后魏时期。张雯虹、孙文采虽认为其为蒙古族古代民歌，但仍然认为其在后魏南北民族融合时期传入中原。参见王文倩、聂永华《木兰诗成诗年代、作者及木兰故里百年研究回顾》，《商丘师范学院学报》，2007 年第 1 期；张雯虹、孙文采《〈木兰诗〉应该是蒙古族古代民歌》，《西北民族研究》，2007 年第 3 期。

② 见《乐府诗集》，第 21 卷，第 328 - 329 页。

③ 见《乐府诗集》，第 25 卷，第 369 - 370 页。

④ 任半塘《唐声诗》（下编），第 530 页。

⑤ 任半塘《唐声诗》（下编），第 530 页。

《正月歌》

春风尚萧条，去故来入新。苦心非一朝，折杨柳，愁思满腹中，历乱不可数。

《二月歌》

翩翩乌入乡，道逢双燕飞。劳君看三阳，折杨柳，寄言语侬欢，寻还不复久。①

从这两首曲辞可以看出，前面三个五言句基本上构成一个段落，而从“折杨柳”开始的三、五、五句式，则与前面内容关系不大。整个十三首《月节折杨柳歌》的曲辞情况莫不如此。可以看出，从“折杨柳”开始，《月节折杨柳歌》乐曲中应该有一个节奏上的定格，不过在曲辞上略有变化而已。而这个节奏上的定格，很有可能是吸取了吴歌《华山畿》、《读曲歌》的乐调。按《读曲歌》十六：

折杨柳，百鸟园林啼，道欢不离口。②

这几乎就是《月节折杨柳歌》中后三句的翻版。而这一句式在《读曲歌》、《华山畿》中极为普遍。《读曲歌》现存曲辞八十九首，其中类似句式约十三首；《华山畿》现存曲辞二十五首，类似曲辞十一首。姑引数例：

松上萝，愿君如行云，时时见经过。
夜相思，风吹窗帘动，言是所欢来。
长鸣鸡，谁知侬念汝，独向空中啼。③
所欢子，莲从胸上度，刺忆庭欲死。
揽裳踱，跣把丝织履，故交白足露。
上知所，所欢不见怜，憎状从前度。④

由此可以推知，《华山畿》、《读曲歌》中的乐曲当与《月节折杨柳

---

① 《乐府诗集》，第49卷，第723页。
② 《乐府诗集》，第46卷，第672页。
③ 《华山畿》，《乐府诗集》，第46卷，第670页。
④ 《读曲歌》，《乐府诗集》，第46卷，第672页。

歌》中的和声有相似之处。总观整个吴歌、西曲，其他与此类似者极为少见。

按西曲之产生与流行都略晚于吴歌，① 《华山畿》、《读曲歌》都当产生于刘宋时期。从这个意义上说，《月节折杨柳歌》的乐曲当是吸收了吴歌改造而成。

又《月节折杨柳歌》当与佛教有关联。按其“四月歌”为：

> 芙蓉始怀莲，何处觅同心。俱生世尊前。折杨柳，捻香散名花，志得长相取。②

“世尊”为佛陀之尊称，“捻香散名花”亦是佛教行为。可知此辞中有对佛教之推崇。据陈开勇的考证，此辞所描写的当与四月八日的浴佛活动有明显关系。③

关于《攀杨枝》，《乐府诗集》题解：

> 《古今乐录》曰：“《攀杨枝》，倚歌也。”《乐苑》曰：“《攀杨枝》，梁时作。”④

则此歌当是梁时新作，且为倚歌。梁时新作的五言四句体式与梁鼓角横吹曲的《折杨柳》较为近似，二者可能都受到了吴歌体式的影响。

唐代新产生的《杨柳枝》及其演变情况，请参考任半塘《教坊记笺订》以及《唐声诗》中“杨柳枝”条；⑤ 其与六朝《折杨柳》歌曲之关系，请参考沈冬《小妓携桃叶，新歌踏柳枝——〈杨柳枝〉考》，⑥ 二著皆有较为全面之考察，此不赘述。

《当窗织》或者是借古辞而作新辞，初不关涉乐歌。《乐府诗集》“新乐府辞·乐府杂题”收录唐王建曲辞一首，其题解云：“梁横吹曲

---

① 参看王运熙《吴声歌曲的产生时代》，载其《乐府诗述论》。

② 《乐府诗集》，第 49 卷，第 723 页。

③ 陈开勇《南朝民歌〈四月歌〉所反映的民俗佛教内容研究》，《吉首大学学报》，2001 年第 2 期。

④ 《乐府诗集》，第 49 卷，第 717 页。

⑤ 任半塘《唐声诗》（下编），第 530 页。

⑥ 沈冬《唐代乐舞新论》，第 92 页，北京，北京大学出版社，2004。

《折杨柳》曰：‘门前一株枣，岁岁不知老。阿婆不嫁女，那得孙儿抱。唧唧复唧唧，女子临窗织。不闻机杼声，只闻女叹息。’《当窗织》其取诸此。”[1] 从曲辞的情况来看，应该是王建借梁鼓角横吹曲《折杨柳》曲辞之辞而别作新辞，或者并不配乐。

〔流传〕此曲六朝时容有歌辞，为乐歌；入唐后则成为较单纯的笛曲或胡笳曲，较少配合歌辞。此器乐流传广泛，成为唐代乐歌《杨柳枝》兴起之机缘。

按六朝《折杨柳》有声有歌，此点观《乐府诗集》所收录之曲辞即可明晓。但到了唐代，此曲多半转变成了胡笳曲或笛曲，较少配合歌辞。如初唐时期的刘祎之《奉和别越王》中有“管声依折柳，琴韵动流波”[2] 之句，骆宾王《从军中行路难》中有“且悦清笳杨柳曲，讵忆芳园桃李人”[3] 之句，郑愔《塞外三首》中有“折柳悲春曲，吹笳断夜声”[4] 之句，盛唐时期的王翰有“夜听胡笳折杨柳，教人意气忆长安”[5] 之句，这些《折杨柳》都是以胡笳演奏为主。另盛唐时期李白有诗：“谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。”[6] 是笛曲“折柳”兴起了故园之情。中晚唐时期，刘长卿记叙自己所听笛曲，有“静听关山闻一叫，三湘月色悲猿啸。又吹杨柳激繁音，千里春色伤人心”，[7] 张乔《笛》诗中有“剪雨裁烟一节秋，落梅杨柳曲中愁”[8] 之句，羊士谔《泛舟入后溪》诗中有“玉笛闲吹折杨柳，春风无事傍鱼潭”[9] 之句，此则多为笛曲。综合来看，唐代《折杨柳》一曲多半以胡笳或笛演奏为主，较少涉及乐歌的演唱。而这正是横吹的特色。

但到了中晚唐时期，诗文中出现了演唱《折杨柳》的记载。如张祜《公子行》“买笑歌桃李，寻歌折柳枝”，[10] 杜牧《汴河怀古》“游人闲起

---

① 《乐府诗集》，第 94 卷，第 1317 页。
② 刘祎之《奉和别越王》，《全唐诗》，第 44 卷，第 539 页。
③ 《全唐诗》，第 77 卷，第 833 页。
④ 郑愔《塞外三首》，《全唐诗》，第 106 卷，第 1108 页。
⑤ 王翰《凉州词》，《全唐诗》，第 156 卷，第 1605 页。
⑥ 李白《春夜洛城闻笛》，《全唐诗》，第 184 卷，第 1877 页。
⑦ 刘长卿《听笛歌》，《全唐诗》，第 151 卷，第 1575 页。
⑧ 《全唐诗》，第 639 卷，第 7328 页。
⑨ 《全唐诗》，第 332 卷，第 3697 页。
⑩ 《全唐诗》，第 510 卷，第 5809 页。

前朝念，折柳孤吟断杀肠”,[①] 韩琮《柳》“折柳歌中得翠条，远移金殿种青霄”,[②] 孟郊《折杨柳》“楼上春风过，风前杨柳歌”[③] 等，无不涉及到演唱《折杨柳》或《杨柳枝》的情况。这与初盛唐时期主要表现为胡笳或笛曲的情况显然并不相同，值得注意。

按中唐时期新出《杨柳枝》，该曲流传颇广。此《杨柳枝》是配歌配舞的。白居易《杨柳枝二十韵》题下自注：“《杨柳枝》，洛下新声也。洛之小妓有善歌之者，词章音韵，听可动人，故赋之。”[④] 知此《杨柳枝》可歌。又白居易有《刘苏州寄酿酒糯米李浙东寄杨柳枝舞衫偶因尝酒试衫辄成长句寄谢之》之诗，可知《杨柳枝》还配舞。综合来看，中唐时期新出的《杨柳枝》与此前的鼓角横吹曲《折杨柳》并不相同。但因为这《杨柳枝》与《折杨柳》在名称上相似，当时有人将二者联系在一起。薛能在创作《杨柳枝》歌辞时云：“《杨柳枝》者，古题所谓《折杨柳》也。乾符五年，能为许州刺史。饮酣，令部妓少女作杨柳枝健舞，复赋其辞为《杨柳枝》新声云。”[⑤] 可见他就将《杨柳枝》视作古曲《折杨柳》。因此，我颇怀疑张祜、杜牧、韩琮、孟郊等人诗中所谓歌“折杨柳”实际上就是指中晚唐时新兴的《杨柳枝》，只是被人习惯性地称为《折杨柳》。就此而言，作为器乐的《折杨柳》可能是歌舞乐《杨柳枝》兴起的机缘。

12.《东平刘生歌》

〔来源〕其音乐可能来自于北方的鼓角横吹，然而在传入南方之后当受到了相当程度的改造，且其现存曲辞是南方改造后的产物。

梁鼓角横吹曲《东平刘生歌》在渊源上当本于汉横吹曲《刘生》。《乐府诗集》汉横吹曲《刘生》题解云：

> 《乐府解题》曰：“刘生不知何代人，齐梁已来为《刘生》辞者，皆称其任侠豪放，周游五陵三秦之地。或云抱剑专征，为符节官所未详也。”按《古今乐录》曰：“梁鼓角横吹曲有《东平刘生

① 《全唐诗》，第523卷，第5982页。

② 《全唐诗》，第565卷，第6552页。

③ 《乐府诗集》，第22卷，第333页。

④ 顾学颉点校《白居易集》，第32卷，第724页，北京，中华书局，1979。《乐府诗集》，第81卷，第1142页。

⑤ 《乐府诗集》，第81卷，第1142页。

歌》。”疑即此《刘生》也。①

按西曲歌又有《安东平》乐歌，其曲辞有“东平刘生，复感人情。与郎相知，当解千龄”之语，与《东平刘生歌》合。此数曲均涉及“刘生”、“安东平”等因素，足证其间有所关联。又鼓角横吹曲与汉横吹曲在音乐部类上本有千丝万缕的联系，则《东平刘生歌》或当有本于汉横吹曲《刘生》。

《东平刘生歌》的产生，当在宋齐之际。据上文所引《乐府诗集》的转载，汉横吹曲二十八解到了魏晋时期，唯传十曲。《刘生》为后来兴起的八曲之一。则《刘生》当产生于魏晋以后。又西曲《安东平》乐歌中有“东平刘生，复感人情”之语，与《东平刘生歌》中的“东平刘生安东子”关联极为紧密，产生当相差不远。又《安东平》直接取用“东平刘生”之成语，则其为受《东平刘生》影响而产生之新歌殆无可疑。《安东平》一曲，《乐府诗集》云：“《古今乐录》曰：‘《安东平》，旧舞十六人，梁八人。’”② 则其舞蹈之规模到梁代时已经有所变化。其乐歌之产生，自当在梁前。《安东平》如此，则《东平刘生歌》自然更在梁前。

需要格外注意者，虽则《刘生》或《东平刘生歌》在音乐方面可能受到了北方少数民族音乐的影响，但其曲题或曲辞则多半是南朝修改后的产物。按《东平刘生歌》曲题的由来，当与东平之地名以及刘生其人有关。东平即西汉甘露二年（前52）汉宣帝所置东平国，东晋时改为东平郡，在今山东省泰安市境内。南北朝时期，东平郡一分为二，为双方必争之地。又，东平郡是六朝隋唐时期刘氏二十五大郡望之一，其始祖为汉宣帝第四子东平王刘宇。东平刘氏既为当地望族，又值其地被南北划分，其族人于南北政权皆有参与。南朝方面，如《宋书·刘牢之传》载：“太元初，谢玄北镇广陵，时苻坚方盛，玄多募劲勇，牢之与东海何谦、琅琊诸葛侃、乐安高衡、东平刘轨、西河田洛及晋陵孙无终等以骁猛应选。玄以牢之为参军，领精锐为前锋，百战百胜，号为‘北府兵’，敌人畏之。”③ 其中东平刘轨是以“骁猛应选”。北朝方面，《北史·毕众敬附毕元宾传》载毕元宾“初娶东平刘氏，有四子：祖朽、祖

① 《乐府诗集》，第24卷，第359页。

② 《乐府诗集》，第49卷，第712页。

③ 《晋书》，第84卷，第2188页。

髦、祖归、祖旋”。[1] 毕元宾为毕众敬之子，“与父同建勋诚，至京师，俱为上宾，赐爵须昌侯”,[2] 所娶刘氏自当为拥护北魏之当地大族。[3] 如此，则对于南北政权而言，东平之刘生不为友则为敌，断无被双方共同颂扬之理。而据《乐府解题》，“齐梁已来为《刘生》辞者，皆称其任侠豪放，周游五陵三秦之地。或云抱剑专征”，则齐梁以来所称颂之刘生绝非北朝原有之人物：不然，这刘生“抱剑专征”的对象岂不正是南朝自身？所以南朝乐歌所称颂的刘生，其原型肯定来自于南方。

从南方来说，刘生的原型很有可能是刘胡。《宋书·邓琬传附刘胡传》：

> 刘胡，南阳涅阳人也，本名坳胡，以其颜面坳黑似胡，故以为名……出身郡将，捷口，善处分，稍至队主，讨伐诸蛮，往无不捷，蛮甚畏惮之。太祖元嘉二十八年，为振威将军，率步骑三千，讨上如、南山就溪蛮，大破之。孝建元年，朱修之为雍州，以胡为西外兵参军、宁朔将军、建昌太守。击鲁秀有功，除建武将军、东平、阳平二郡太守……太宗即位，除越骑校尉。蛮至今畏之，小儿啼，语之云“刘胡来！”便止。[4]

刘胡骁勇豪强，曾经“讨伐诸蛮，往无不捷”，以至于“小儿啼，语之云‘刘胡来’便止”，正是具有传奇色彩的英雄形象，且曾任东平太守，与“齐梁已来为《刘生》辞者，皆称其任侠豪放，周游五陵三秦之地。或云抱剑专征”的情况相符合，也与上文所述《东平刘生歌》产生于宋齐之际的结论符合。另外，刘胡是南朝将领，这更能满足南方曲辞称颂英雄的需求。因此，综合来说，《东平刘生歌》的原有乐曲应该在刘宋时期传入南方，并受到了相当程度的改造。

〔流传〕《东平刘生》南朝后无流传记录。唯其在南朝流传时，影响

---

① 《北史》，第39卷，第1426页，北京，中华书局，1974。以下所引该著皆为此版。

② 《北史》，第39卷，第1426页。

③ 毕元宾之孙毕义云后被尚书左丞司马子瑞奏弹，其原因之一是“义云资产宅宇，足称豪室，忽通孤贫，亦为矫诈。”反证其祖母刘氏非孤贫之族。见《北史》，第39卷，第1428页。

④ 《宋书》，第84卷，第2147－2148页。

到了西曲《安东平》的产生，该曲或当产生于大明元年（457）。

西曲《安东平》至少在曲辞方面受到了《东平刘生歌》的影响，此点已如上述。另外需要注意的是，《安东平》乐歌的产生，当与对东平这一地域的战争胜利有关。“安”所表达的即这种事实。又正如上文所述，作为在南朝产生的西曲，其所称颂的对东平的胜利绝不可能来自北方。

而关于东平的战事，大明元年（457）二月时任东平太守的刘胡曾取得了一场饶有意味的“胜利”。《资治通鉴》载：

> （大明元年）二月，魏人寇兖州，向无盐，败东平太守南阳刘胡。诏遣太子左卫率薛安都将骑兵，东阳太守沈法系将水军，向彭城以御之，并受徐州刺史申坦节度。比至，魏兵已去。①

在这次战争中，东平太守刘胡本来已经失败，并向朝廷求援。侥幸的是，在援兵到达之前，敌人已经退去。在一定意义上说，这仍然是一场胜利，尤其是应该被粉饰的胜利。而从南北朝时期双方的交战情况来看，东平一地再无重要战事，南朝亦未曾取得胜利。因此，《安东平》乐歌的产生背景，当是大明元年（457）二月的这一事件。

以上对“梁鼓角横吹曲”中部分曲目的产生、流传等诸种情况略作考证，其范围以《乐府诗集》该类曲辞的收录为准，不及十六国及北朝时期各地的谣言、杂歌及其他非鼓角横吹乐歌，亦未能讨论“梁鼓角横吹曲”之总体性质。凡此种种，限于篇幅，请待来日。又文中既成之论，或有文献不足、逻辑未安而强作解处，幸祈前贤达人雅正。

作者简介：曾智安，湖北省公安县人，1976年生。现为河北师范大学文学院副教授，主要研究唐代文学、汉唐音乐与文学，曾发表过《论张说推动盛唐诗歌高潮到来的曲折过程》、《梁诗对吴歌西曲的藏用及其审美意蕴的拓展》等论文。本文为北京市“十一五”社科规划项目和北京市教委重点项目“乐府诗构成要素研究”以及河北师范大学博士基金项目“中古音乐与诗歌”的阶段性成果。

---

① 《资治通鉴》，第128卷，第4030页。

佛曲的传入及其与法曲之关系

◇罗　慧

（北京，北京师范大学文学院，100875）

提　要：佛曲主要是世俗人的佛教音乐，是一种在佛教熏染下产生的歌舞，它开始传入时并不一定配有歌词，而是在后来的传唱中被文人依声作词，或仅依曲名而另作词。其流行始于北朝，至唐蔚为大观。在乐府曲目中，它成为独特的一种乐曲，且与法曲之间关系紧密，给乐府音乐及诗歌提供了重要的音乐资源。

关键词：佛曲　法曲　乐府诗歌

一　佛曲的定义

东汉明帝时，白马驮经至洛阳，佛教教理传入中土。[①] 在佛教教理传入的背后，佛教音乐也以各种方式传入中土，其时间甚至早于白马驮经。其组成有佛教乐曲、乐器与舞蹈，其佛教乐曲，简称为佛曲。隋唐乐府机构中收录了较多的佛曲，唐代南卓《羯鼓录》、段安节《乐府杂录》、宋代陈旸《乐书》中对此有所记载，后人又从《敦煌曲子词》中发现大量的宗教性吟唱词曲与讲经文，佛曲已经作为一种特殊的音乐种类，与其他音乐品类相并列。

然而，关于佛曲的定义，尚有很多争议。向达先生在《论唐代佛曲》中说佛曲的特点是“由西方传入中国的一种乐曲，有宫调可以入乐，内容大概都是颂赞诸佛菩萨之作，所以名为佛曲，大约为朝廷乐署中所有，不甚流行民间”，[②] 认为佛曲是朝廷之音，源于西方诸国，有宫商音律可以入乐，内容以颂佛为主。任二北先生则认为向达所说“胶着于佛曲之乐必由西来”，与实际不符，提出佛曲“乃指齐言之辞或其声

---

① 古代中国与今日中国之概念并不一致，另为了与西域各国有所区分，所以本文对于古代中国借用“中土”一词。下文其义相同，不再注明。

② 觉明（向达）《论唐代佛曲》，《小说月报》，1929（10），1581。

为佛徒所制，直接用以宣扬教义，迷惑人心，而音乐性较强，不止于吟讽，且不附有说话等杂伎者”,① 提出佛曲是佛徒所制，音乐性较强，用以宣扬佛法的“齐言之辞”，没有说话等杂伎。对此，王昆吾先生否定任先生的“佛徒之制”，将“佛曲”定义为“是佛教名义下的民间歌舞曲，是乐工之曲”，“其特点是同乐工结合，而不是同僧侣结合，因此，西域佛曲并没有随着早期的佛教的传入而传入。”② 且不说，王昆吾先生对于佛曲传入时间的考究如何，但是他所说佛曲是乐工之曲，不是同僧侣结合，比较符合当时的创作情况。在大量的实际创作中，我们极少找到僧侣创作的佛曲，大部分是世俗中人所作。所以，佛曲主要是世俗人演绎的佛教音乐，是在佛教熏染下产生的一种歌舞，它开始传入时并不一定配有歌词，是在后来的传唱中被文人依声作词，或仅依曲名而另作词。可以说，佛曲是中西文化交流的产物。

二 佛曲的传入与乐府创作

因为地域原因，佛曲开始在北朝诸国流行，早期只有极少数佛曲传入中土。《晋书·乐志》云：“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将，和帝时，万人将军得用之。魏晋以來二十八解不復具存，用者有《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十曲”后来郭茂倩沿用此段文字以解说横吹曲辞。《摩诃兜勒》一曲，经学者考证，应是最早传入中国的佛曲。“摩诃”为梵语“maha”的音译，为大的意思，“兜勒”的含义争论颇多，多数学者认为应是佛教名词，出于梵语。③ 李延年因胡曲《摩诃兜勒》作新声，可说是西域佛教音乐入中土之先声。虽然李延年之二

---

① 任半塘《唐声诗》第449页，上海，上海古籍出版社，1982。

② 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,第387页,北京,中华书局,1998。

③ 田青先生发现《佛说义足经》有《兜勒梵志经》一品，该品讲释迦牟尼如何引导兜勒从迷信外道而皈依佛法的故事。那么其中“兜勒”是人名，“摩诃兜勒”就是伟大的兜勒的意思。（《试论佛教与中国音乐》，《音乐研究》1987年第4期，第29页）。王耀华先生研究了现在仍在传唱的《南海观音赞》佛曲中还有“兜勒声”的遗韵。（《福建南曲中的兜勒声》，《人民音乐》1984年第11期，第40页。

十八解不可具知，《晋书》所存十曲，也不见得就是汉代所用曲子，但可知佛曲之传入给当时的乐府诗歌创作带来了灵感。后来传入的佛曲及其不断发展同样也给乐工伎人提供了可参考借鉴的音乐资源，不断地推动着中土乐府的发展。

随着北方少数民族连续战乱，大量北朝乐工伎人进入中土，佛曲随之大量传入。唐代崔令钦《教坊记序》载“吕光之破龟兹，得其乐名称，多亦佛曲百余成”，① 即是明证。此时，南方朝廷更替也相当频繁，乐府机构没能整理出这些佛曲。直到唐代，由于朝廷对音乐的热衷，音乐出现繁荣之势，乐府机构将这些佛曲加以仔细考察，根据乐调归类。宋陈旸《乐书》卷一五九“胡曲调”条下云：

> 李唐乐府曲调有《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光明佛曲》、《大威德佛曲》、《如来藏佛曲》、《药师琉璃光佛曲》、《无威感德佛曲》、《龟兹佛曲》并入婆陁调也；《释迦牟尼佛曲》《宝花步佛曲》、《观法会佛曲》、《帝释幢佛曲》、《妙花佛曲》《无光意佛曲》、《阿弥陁佛曲》、《烧香佛曲》、《十地佛曲》并入乞食调也；《大妙至极佛曲》《解曲》并入越调也；《摩尼佛曲》入双调也；《苏密七俱陁佛曲》、《日光腾佛曲》入商调也；《邪勒佛曲》入徵调也；《观音佛曲》、《永宁佛曲》、《文德佛曲》、《婆罗树佛曲》入羽调也；《迁星佛曲》入般涉调也；《提梵》入移风调也。②

所列二十九种曲名明显取于佛教，“普光佛”“弥勒佛”“日光明佛”“大威德佛”“如来藏佛”等，无一不是称佛之名。《四库全书总目》卷一百十三述《羯鼓录》云：“又有诸佛曲十调，食曲三十二调，调名亦多用梵语，以本龟兹、高昌、疏勒、天竺四部所用故也。”③《羯鼓录》中录有《九仙道曲》、《卢舍那仙曲》、《御制三元道曲》、④《四

---

① 崔令钦撰，罗济平校点《教坊记》，第1页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

② 陈旸《乐书》，第159卷，四库全书211册。第737－738页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 永瑢等编《四库全书总目》，第971页，北京，中华书局，1965。

④ 三元，为道教名词，道家经诰起自三元，即混洞太元，赤混太元，冥寂通元。但是此处仍将此曲置入诸佛调曲，可见当时依佛曲调制道教音乐之趋势。

天王》、《半阁么那》、《失波罗辞见柞》、《草堂富罗二曲》、《于门烧香宝头伽》、《菩萨阿罗地舞曲》、《阿陀弥大师曲》诸佛曲调。“食曲”条载有《九巴鹿》、[①]《阿弥罗众僧曲》、《无量寿》、《散花》、《观世音》、《永宁贤者》、《恒河沙》、《悉家牟尼》、《大乘》、《毗沙门》等，皆是来自佛教名物或佛教故事的曲目。[②]“太簇商”与“太簇角”条收录《耶婆色鸡》、《婆罗门》、《禅曲》、《大达麽友》等曲目。[③]相同曲目还载于《唐音癸签》卷十四与《说郛》卷一百零二。这些曲名，正如《四库总目》所说，大多是梵语，出于佛教盛行的国家，必然具有佛教色彩。如《耶婆色鸡》一曲，它产生于龟兹国一个叫耶婆瑟鸡的寺院，在龟兹国内有座名叫耶婆瑟鸡的大山，山顶有一小溪形成瀑布，水流声十分细碎，如同音乐，僧人们因溪建寺，名为耶婆瑟鸡寺，龟兹国的乐人们得知此溪之声，于是采石上水声，谱成新曲而成《耶婆瑟鸡》，因音译的不同而称为《耶婆色鸡》，其曲风格不可不谓受寺院之氛围影响。《大达麽友》，即《大达磨支》，“达磨”是通大之意，即梵文“法”的音译，佛学中经常使用此词。唐代僧人释良价《悟道偈》又称为《达磨论》，表达的就是万法皆空的佛旨。[④]《乐府诗集》卷八十收有温庭筠的《达磨支》：

捣麝成尘香不灭，拗莲作寸丝难绝。红泪文姬洛水春，白头苏武天山雪。君不见无愁高纬花漫漫，漳浦宴余清露寒。一旦臣僚共囚虏，欲吹羌管先汍澜。旧臣头鬓霜华早，可惜雄心醉中老。万古春归梦不归，邺城风雨连天草。

诗中抒写历史变迁，时事改易的荒凉之感，挟着一股英雄壮志未酬身先老的遗憾与悲愁，实为借佛曲曲名而另行创作。从佛教音乐变为文

---

① 此处，明代陶宗仪《说郛》中作《九色鹿》，应是。九色鹿是《佛本生经》中佛之化身之一。

② 《散花》即《乐书》中的《妙花佛曲》，《阿弥陀》就是《阿弥陀佛曲》，《龟兹大舞》就是《龟兹佛曲》，《观世音》、《永宁贤者》就是《观世音佛曲》、《永宁佛曲》，《悉家牟尼》就是《释迦牟尼佛曲》。参考向达先生《论唐代佛曲》，小说月报，1929（10），1581。

③ 南卓撰，罗济平校点《羯鼓录》第11页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

④ 徐俊纂辑，《敦煌诗集残卷辑考》，第228页，北京，中华书局，2000。

人诗歌的创作，虽然佛曲本身的特色有所掩蔽，但是从题名或是诗歌内容中，我们仍能见出它是佛曲的延续。

另有李白所作乐府诗《舍利弗》："金绳界宝地，珍木荫瑶池。云间妙音奏，天际法蠡吹。"① 从诗歌中"金绳"、"宝地""法蠡"可知是描写佛教音乐活动，妙音齐奏，法蠡相鸣，周围林荫清凉，是为清净宝地。且舍利弗本为佛教人物，善于辩论经义，《广弘明集》卷十五唐李师政《内德论》有云"昔维摩诘之明达，及舍利弗之聪辩经论，详之可得而校，足以逾项橐、超孔丘、迈李老、越许由、伏墨翟、摧庄周、吞百氏、該九流，書籍所载，莫之与俦"，② 将维摩诘与舍利弗凌驾于中国历代圣贤之上。又《通志》卷四十九载"梵竺四曲"：《舍利弗》、《法寿乐》、《阿那环》、《摩多楼子》。《乐府诗集》卷七十八此四题共收十六首曲辞，南齐王融《法寿乐》十二曲，李白《舍利弗》为歌赞佛教清净之境，其他三首虽大体仍不离胡地边塞主题，已不见佛教色彩。

这些曲目之外，还有《文叙子》（或作《文溆子》）一曲，也是在佛教的影响下产生的，在其中，佛经吟唱音调体现出独特的艺术魅力。《乐府杂录》《文叙子》条下云："长庆中俗讲僧文叙善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭依其念四声'观世音菩萨'，乃撰此曲。"③ 又王灼《碧鸡漫志》引唐人卢言的杂记："《卢氏杂记》云：文宗善吹小管，僧文溆为入内大德，得罪流之。弟子收入院中，藏人家具，犹作师讲声。上采其声制曲曰《文溆子》。"④ 两者未知孰是，但都不离佛教之底色。曲子的主旨据《续通志》卷一百二十九《乐略三》唐述佛法曲一云："《文叙子》臣等谨按：右曲因吟经而作，与梁时《善哉》等曲同。"梁武帝时作《善哉》以叙佛法，《文叙子》与之相似，故可看成是唐代佛曲之一。

佛曲从西域传入中土，直至后来同题乐府诗歌的创作，既是文化交融的本土化，也是佛曲自身不断创新的一种必然趋势。并且在这种发展趋势中，它与中土其他音乐种类发生了交叉，既有融合，又有消解。

① 《乐府诗集》本作无名氏，据《李太白集》补入作者名。

② 唐释道宣集，《广弘明集》，第128页，四部备要本。北京，中华书局。

③ 段安节，《乐府杂录》，第40页，上海，上海古籍出版社，1988。

④ 岳珍《碧鸡漫志校证》，第121－122页，成都，巴蜀书社，2000。

三　佛曲与乐府法曲之关系

在乐府曲目中，与佛曲有着密切关系的是法曲。陈旸《乐书》卷一百二十五载：

> 铜钹，本南齐穆士素所造，其圆数寸，大者出于扶南、高昌、疏勒之国，其圆数尺，隐起如浮沤，以韦贯之，相系以和乐。唐之燕乐法曲有铜钹相和之乐，今浮屠氏法曲用之，盖出于夷音也。

又卷一百五十九"九部乐"云：

> 隋大业中，备作六代之乐，华夷交错，其器千百。炀帝分为九部，以汉乐坐部为首，外以陈国乐舞《玉树后庭花》也，西凉与清乐并，龟兹五天竺国之乐并，合佛曲法曲也，安国、百济、南蛮、东夷之乐并，合野音之曲、胡旋之舞也。

"今浮屠氏法曲"用铜钹演奏，陈旸是宋人，其记载是指宋时将佛曲称为浮屠氏法曲，难以肯定前代也是这样称谓。"九部乐"条中说"合佛曲法曲"所言的是隋代之事，"合佛曲法曲"因表达模糊，佛曲与法曲究竟为一物还是两物无法确定，值得探讨。

从溯源来说，法曲之名后起于佛曲。有言法曲出自清乐者，在史料中难以找到明证。《旧唐书》卷三十云："时（开元二十五年）太常旧相传有宫、商、角、徵、羽《宴乐》五调歌词各一卷，或云贞观侍中杨恭如妾赵方等所铨集，词多郑卫，皆近代词人杂诗，至縚又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。又自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲，其孙玄成所集者，工人多不能通，相传谓为法曲。"相传《宴乐》中的五调及后来的胡夷里巷之曲合为法曲，词多近代词人杂诗，并非雅乐，所以，法曲不太可能出于清乐。

最初与法曲、佛曲密切相关的音乐，是法乐。《法显传》中对于阗国的描绘有"以法乐相娱"，"法乐"一词首次出现在中土人物所著文献。在佛经中，这个名词颇为常见。《维摩诘所说经》（后秦鸠摩罗什译）卷上："尔时维摩诘语诸女言：……天女即问：何谓法乐？答言：

乐常信佛，乐欲听法，乐供养众，乐离五欲，乐观五阴如怨贼，乐观四大如毒蛇，乐观内入如空聚，……乐心喜清净，乐修无量道品之法，是菩萨法乐。"[1] 以佛法为乐，成就各种功德，所以名为法乐。《大智度论·初品中·放光释论之余》（龙树菩萨造，鸠摩罗什译）卷九："光明照暗狱，热处施凉风，随事救其害，安之以无患，度之以法乐。"[2] 此法乐同是指维摩所说法乐之意。《妙法莲华经文句》（隋智顗等撰）卷二云："四紧那罗，亦云疑神，似人而有一角，故号人非人。天帝法乐神，居十宝山，身有异相，即上奏乐。"[3] 紧那罗为天帝的法乐神，她演奏的皆是佛法音乐，所以名为法乐。

中土流行的法乐形式比佛经描绘的法乐演奏简单，不像原始佛教严格地用以说法，但大体不离宣扬佛法主旨的范围。南齐竟陵王萧子良曾大集沙门于京邸，"造经呗新声"，当时著名文士王融（466—493），既精通梵音，又深味佛理，曾参与其事、并作有佛曲歌辞《法乐辞》十二首，赞佛连句《净柱子颂》三十首，得以流传后世。[4] 《出三藏记集》（南朝梁僧祐撰）卷十二收有《齐文皇帝制法乐梵舞记》第十三，《齐文皇帝制法乐赞》第十四，《齐文皇帝令舍人王融制法乐歌辞》第十五的条目，[5] 法乐一词在当时颇为流行。《隋书·音乐志第八》上："梁武帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之。"[6] 梁武帝设有法乐童子伎，令他们在无遮大会上表演，"法乐"一词实为佛乐或佛曲的代称，作为供养音乐的形式存在着。梁武帝将这些音乐名为正乐，所作曲辞今日已不存，但他这一举动推动了法乐（佛

---

① 《中华藏》，第 15 册，第 840 - 841 页，北京，中华书局，1994。

② 《中华藏》，第 25 册，第 259 页，北京，中华书局，1994。

③ 《中华藏》，第 94 册，第 35 页，北京，中华书局，1994。

④ 《净柱子颂》诗见于丁永忠著《陶诗佛音辨》，第 105 页，四川大学出版社，1997。

⑤ 释僧祐撰，苏晋仁、萧炼子点校《出三藏记集》，第 486 页，北京，中华书局，1995。

⑥ 无遮会，梵文 Pañcaparisad 或 Pañcavārsikaparisad 的意译，音译"般阇于瑟"、"般遮于瑟"等。意思是说圣贤道俗上下贵贱无遮，平等行财施和法施的法会。《大唐西域记》卷五载戒日王五岁一设无遮大会。中国无遮大会起于梁武帝。参见任继愈《宗教大辞典》，上海，上海辞书书店，1998，863。

曲）的世俗化，后来创作佛曲的文人逐渐增多。然而，正是由于法乐的世俗化，它与原始佛教意义上的佛曲关系开始疏离，渐成为宫廷音乐的一部分，法曲的概念也得到了不断的拓展，不再仅指佛曲。《乐府诗集》新乐府辞《法曲》解题：

> 《唐会要》曰："文宗开成三年，改法曲为仙韶曲。"按法曲起于唐,① 谓之法部。其曲之妙者，(其)[有]《破阵乐》《一戎大定乐》《长生乐》《赤白桃李花》，馀曲有《堂堂》《望瀛》《霓裳羽衣》《献仙音》《献天花》之类，总名法曲。②

从法曲所列曲目，如《献仙音》、《献天花》，可见其中有不少具有佛教色彩的音乐。另有从名称上不能显示与佛教有关系，但实际上是从佛曲转变为法曲的曲子，如《婆罗门》之与《霓裳羽衣曲》。

《新唐书·音乐志第十二》载："是时，民间以帝（中宗）自潞州还京师，举兵夜半诛韦皇后，制《夜半乐》、《还京乐》二曲。……其后，河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍。凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。"《霓裳羽衣曲》是河西节度使杨献忠所献。而《开元遗事》中载明皇于月宫听仙曲，暗合《婆罗门》而为《霓裳羽衣曲》一事，王灼评曰："月宫事荒诞，惟西凉进《婆罗门》曲，明皇润色，又为易美名，最明白无疑。"③ 河西节度使所献曲子实为《婆罗门》，唐明皇为之润色，易名为《霓裳羽衣曲》。故《乐府诗集》卷八十《婆罗门》一首，解题引《唐会要》曰："天宝十三载，改《婆罗门》为《霓裳羽衣》。"经过改名的《霓裳羽衣曲》与佛教的关系不那么明显，后来归为法曲，成为唐朝宫廷经常演奏的乐舞之一。《新唐书·志第十二》载，文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》，冯定采用的开元雅乐之一应是玄宗时的《霓裳羽衣曲》。在《乐府诗集》卷八十仍载《婆罗门》诗一首："迴乐峰

---

① 《乐府诗集》说法曲起于唐，并不符合实际，隋朝已有法曲。《新唐书·音乐志第十二》载："初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小，号曰'秦汉子'，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传为秦、汉所作。其声金、石、丝、竹以次作。隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。"

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第96卷，第1352页，北京，中华书局，1979。

③ 岳珍《碧鸡漫志校证》，第52页，成都，巴蜀书社，2000。

前沙似雪，受降城外月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。”即李益的《受降城外闻笛》，李益此诗被人唱为歌词，此诗的内容与乐之名已并无明显关系，而题以《达磨支》可能是因其乐调而名之。

与《婆罗门》这一变化相似的是《云韶曲》。《乐府杂录》云韶部云：“乐分堂上、堂下。登歌四人，在堂下坐。舞童五人，衣绣衣，各执金莲花引舞者。金莲如仙家行道者也。舞在阶下，设锦筵。”① 从舞童“各执金莲花引舞者”可知，此曲吸收了佛教仪式的特点。《云韶曲》文宗时被冯定改为《云韶法曲》，成为宫廷之乐。《云韶曲》如“仙家行道”的表演形式还吸收了道家的升仙之说，这种变化也是法曲发展的一种趋势，即法曲的道教化。《唐会要》卷三三载天宝十三年七月十日，太乐署供奉曲二百一十五名，胡曲六十余名中有五十余名改为汉名，如《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，《舍佛儿》改为《钦明引》，《色俱腾》改为《紫云腾》，《苏幕遮》改为《万宇清》，《乞婆娑》改为《仙云升》等，② 佛教曲名被改成了道教曲名，佛教音乐融入道家音乐之中。

唐玄宗所定法曲不仅包括了佛曲、道曲，而且也加入了大量的世俗音乐，如《破阵乐》、《一戎大定乐》、《赤白桃李花》，与清乐也有所交叉，如《堂堂》属于清商曲辞吴声歌曲，因此法曲的内容十分庞杂。《新唐书·音乐志第十二》载：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。”《新唐书·音乐志》载法曲使用的乐器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。这些乐器与传统雅乐的乐器并不完全相同，乐器不同必然会带来不同的音乐风格，那么，法曲的风格并不能接近秦汉以来的雅乐，而是西域化的雅乐。唐玄宗时以梨园弟子为法部，杂以胡部新声、佛曲道调，法部音乐与前代雅乐的差异比隋朝时更大。

《乐府诗集》卷九十七白居易《法曲》中云：

> 法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和，以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙、旷正华音，不令夷夏相交侵。

① 段安节《乐府杂录》，第22页，上海，上海古籍出版社，1988。

② 王溥《唐会要》，四库全书本，第457页，上海，上海古籍出版社，2003。

乐府诗集卷九十六元稹《法曲》辞：

雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错。自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸、洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。

白居易十分明确地指出了法曲中多含有胡音，“法曲本华风”，但是因为加入了胡曲，所以不同于原有雅音，其中的胡乐因素更为明显。元稹诗中说自唐胡骑入中原之后，乐伎进乐皆以胡乐为上，恰恰可与白诗相证。

佛曲传入中土，给中土乐府带来的是异彩纷呈的音乐风格与变化多姿的音乐形式；从模仿法乐宣扬佛法，到自己创作法曲，中土文化对佛教音乐实现了从理解融合到创作的本土化历程，中土文化既主动地吸收佛教音乐，同时也在不自觉地传递、改造着佛教音乐。

论宴乐之风与中晚唐宫廷音乐的发展

◇柏红秀

(江苏盐城，盐城师范学院文学院，224002)

提　要：唐代宴会之风的发展分为三个时期：一是初唐及盛唐前期，它只是在宫廷中局部兴盛；二是盛唐后期，虽然它已经全面兴盛，但受“安史之乱”的影响，很快中断；三是德宗贞元年间至晚唐，一直全面兴盛。受宴会之风全面兴盛的影响，中晚唐宫廷音乐从封闭走向开放，并且音乐机构有所增设。

关键词：宴乐　安史之乱　唐德宗　中晚唐宫廷音乐

宫廷音乐是唐代音乐的重要组成部分，对之进行研究，意义极大。但是从目前的研究状况来看，成果并不多，其原因除了音乐史料记载的琐碎与匮乏之外，还与研究视角的过于单一有关。针对后者，笔者选择从宴乐之风的考察入手，进而由此研究它对唐代宫廷音乐发展所产生的影响。之所以选择宴乐之风，是因为宴会是音乐赖以生存与发展的重要土壤。历代宴会从功能来看，大致可分为娱乐宴会与非娱乐宴会两类。由于非娱乐性宴会主要用于丧葬等场合，并不是宴会的主体；同时在唐代，厚葬之风自初唐就已经非常盛行，如《旧唐书·高宗纪》云：“其紫服赤衣，闾阎公然服用；兼商贾富人，厚葬越礼。卿可严加捉搦，勿使更然。”① 唐绍《禁奢侈疏》亦云：“近日此风转盛，上及王公，乃广奏音乐，多集徒侣，遮拥道路，留滞淹时，邀致财物，动窬万计。遂使障车礼贶，过于聘财，歌舞喧哗，殊非助感，既亏名教，实蠹风猷，违紊礼经，须加节制。”② 因此唐代非娱乐宴会有向娱乐性宴会转变的明显趋势，如高宗《禁止临丧嫁娶及上墓欢乐诏》云：“或寒食上墓，复为

---

① 刘昫等撰《旧唐书》，第5卷，第107页，北京，中华书局，1975。

② 董诰等编《全唐文》，第271卷，第1216页，上海，上海古籍出版社，1995。

欢乐，坐对松槚，曾无戚容。”① 《新唐书·段文昌传》亦载：“文昌先墓在荆州，岁时享祠，必荐以音乐歌舞。”② 故本文所考察的是唐代娱乐性宴会，下文将之简称为宴乐，考察唐代宴乐之风的发展轨迹以及它对中晚唐宫廷音乐发展的具体影响。

一、唐代宴乐之风发展的三个阶段

纵观唐代的宴乐之风，其经历了一个相当丰富的发展过程，大致可分为三个时期：一是初唐及盛唐前期，二是盛唐后期，三是德宗贞元年间直至晚唐时期。

首先，宴乐之风在初唐及盛唐前期只是在宫廷中活跃，在民间则相对沉寂，因此其盛行是局部的。造成此时宫廷宴乐之风兴盛的原因大致有二：一是唐太宗音乐思想的影响，二是初唐及盛唐前期帝王们对音乐的普遍喜好。唐太宗提出的新音乐思想，与传统的儒家音乐思想有所差异。他只承认音乐的教化功能，而否认音乐的政治功能，认为音乐不能决定国家的兴亡。吴兢《贞观政要》载：

> 太宗曰：“礼乐之作，是圣人缘物设教，以为撙节，治政善恶，岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音。以是观之，实由于乐。”太宗曰：“不然，夫音声岂能感人？欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲悦在于人心，非由乐也。将亡之政，其人心苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲耳。”③

既然唐太宗认为音乐与国家兴亡没有直接的联系，那么以音乐为核心的宴乐活动在初唐宫廷中自然不会受到人为的压制。唐太宗本人在治政之余也留意于宴乐，谢偃《听歌赋》：“君王以政隙务闲，披玩馀日……于

① 董诰等编《全唐文》，第12卷，第59页，上海，上海古籍出版社，1995。

② 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第89卷，第3764页，北京，中华书局，1975。

③ 谢保成《贞观政要集校》，第7卷，第417页，北京，中华书局，2003。

是征赵女，命齐倡。”[①] 他给宫廷乐人王长通与白明达授以官爵，[②] 还极为宠信宫廷琵琶乐人罗黑黑。[③] 由于唐太宗对后世影响深远，[④] 因此他对于音乐及宫廷宴乐之风的宽容态度一直为唐代后世帝王所延续，从而使得唐代宫廷宴乐之风一直兴盛不衰。

除了唐太宗的音乐思想之外，初唐及盛唐帝王们对音乐的普遍喜好也是此时宫廷宴乐之风兴盛的重要原因。唐高祖在建国之初便让太常寺组织散乐进行表演，[⑤]同时还授予乐人官位，除了王长通、白明达以外，还有安叱奴等。[⑥] 唐太宗不但主持过《破阵乐》的改编，[⑦] 还创作过宫

---

① 董诰等编《全唐文》，第156卷，第701页，上海，上海古籍出版社，1995。

② 王溥《唐会要》载：“贞观六年。监察御史马周上疏曰。……臣见王长通。白明达。本自乐工。舆皂杂类。韦盘提。斛斯正则。更无他材。独解调马来格。纵使术逾侪辈。材能可取。止可厚赐钱帛。以富其家。岂得列在士流。超授官爵。遂使朝会之位。万国来庭。邹子伶人。鸣玉曳绶。与夫朝贤君子。比肩而立。同坐而食。臣窃耻之。”见王溥《唐会要》，第34卷，第623－624页，北京，中华书局，1955。

③ 司马光《资治通鉴》载：“太宗时，有罗黑黑善弹琵琶，太宗阉为给使，使教宫人。”见司马光等撰，胡三省音注《资治通鉴》，第203卷，第6441页，上海，上海古籍出版社，1976。

④ 吴兢《上〈贞观政要〉表》云：“臣兢言：臣愚，比尝见朝野士庶有论及国家政教者，咸云：‘若以陛下之圣明，克遵太宗之故事，则不假远求上古之术，必致太宗之业。’”（谢保成《贞观政要集校》，第3页，北京，中华书局，2003）司马光《资治通鉴》云：“初，帝（唐文宗）在藩时，喜读《贞观政要》，每见太宗孜孜政道，有意于兹。洎即位之后，每延英对宰臣，率漏下十一刻。”（司马光《资治通鉴》，第249卷，第8076页，上海，上海古籍出版社，1976）而唐宣宗，“故大中之政讫于唐亡，人思咏之，谓之小太宗。”（司马光《资治通鉴》，第249卷，第8076页，上海，上海古籍出版社，1976）

⑤ 孙伏伽《陈三事疏》：“其二：百戏散乐，本非正声，有隋之末，大见崇用，此谓之淫风，不可不改。近者太常官司于人间借妇女裙襦五百余具，以充散妓之服，云拟五月五日于元武门游戏。”见董诰等编《全唐文》，第135卷，第597－598页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑥ 李纲《谏以舞人安叱奴为散骑常侍疏》：“方今新定天下，开太平之基，起义功臣，行赏未遍，高才硕学，犹滞草莽，而先令舞人致位五品，鸣玉曳徂，趋驰廊庑。”见董诰等编《全唐文》，第133卷，第588页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑦ 《旧唐书·太宗纪》云：“是日，上制《破阵乐舞图》（刘昫等撰《旧唐书》，第3卷，第42页，北京，中华书局，1975）。”《旧唐书·音乐志》云：“及即位，使吕才协音律，李百药、虞世南、褚亮、魏徵等制歌辞（刘昫等撰《旧唐书》，第29卷，第1059－1060页，北京，中华书局，1975）。”

廷雅乐乐曲《庆善乐》等。[①] 唐高宗制定了多首乐章,[②] 同时对散乐也极为喜好,[③] 他还曾让王子们组织太常乐人进行音乐竞赛活动。[④] 武则天，自制《神宫大乐》乐曲,[⑤] 连其宠信的张易之所擅长的也是音乐。[⑥] 唐中宗经常组织宫廷内宴，他让学士们进行音乐技艺表演,[⑦] 还亲自观看过泼寒胡戏的表演。[⑧] 唐睿宗亦喜好音乐，据《旧唐书·严挺之传》记载："睿宗好乐，听之忘倦，玄宗又善音律。先天二年正月望，胡僧婆陀请夜开门燃百千灯，睿宗御延喜门观乐，凡经四日。又追作先天元年大酺，睿宗御安福门楼观百司酺宴，以夜继昼，经月余日。"[⑨]

初盛唐之际这些喜好音乐的帝王之中，尤以玄宗最为典型，他精通音乐，创作过大量的乐曲。据唐南卓《羯鼓录》记载："（玄宗）洞晓音律，由之天纵，凡是丝管，必造其妙，若制作诸曲，随意而成，不立

---

① 《旧唐书·音乐志》云："《庆善乐》，太宗所造也。太宗生于武功之庆善宫，既贵，宴宫中，赋诗，被以管弦。舞者六十四人，衣紫大袖裙襦，漆髻皮履。舞蹈安徐，以象文德洽而天下安乐也。"见刘昫等撰《旧唐书》，第29卷，第1060页，北京，中华书局，1975。

② 《旧唐书·高宗纪》云："十一月丙寅，上制乐章，有《上元》、《二仪》、《三才》、《四时》、《五行》、《六律》、《七政》、《八风》、《九宫》、《十洲》、《得一》、《庆云》之曲，诏有司诸大祠享即奏之。"刘昫等撰《旧唐书》，第5卷，第98页，北京，中华书局，1975。

③ 《旧唐书·袁利贞传》云："高宗将会百官及命妇于宣政殿，并设九部伎及散乐。"刘昫等撰《旧唐书》，第190卷，第4985页，北京，中华书局，1975。

④ 《旧唐书·郝处俊传》云："上元元年，高宗御含元殿东翔鸾阁观大酺。时京城四县及太常音乐分为东西两朋，帝令雍王贤为东朋，周王讳为西朋，务以角胜为乐。"刘昫等撰《旧唐书》，第84卷，第2799页，北京，中华书局，1975。

⑤ 刘昫等撰《旧唐书》，第32卷，第1051页，北京，中华书局，1975。

⑥ 《旧唐书·张易之传》云："年二十余，白皙美姿容，善音律歌词。"刘昫等撰《旧唐书》，第78卷，第2706页，北京，中华书局，1975。

⑦ 《旧唐书·郭山恽传》云："时中宗数引近臣及修文学士，与之宴集，尝令各效伎艺，以为笑乐。工部尚书张锡为《谈容娘舞》，将作大匠宗晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄麞》，左金吾卫将军杜元琰诵《婆罗门咒》，给事中李行言唱《驾车西河》，中书舍人卢藏用效道士上章。"（刘昫等撰《旧唐书》，第189卷，第4970-4971页，北京，中华书局，1975）《旧唐书·李景伯传》云："中宗尝宴侍臣及朝集使，酒酣，令各为《回波辞》。众皆为谄佞之辞，及自要荣位。"（刘昫等撰《旧唐书》，第90卷，第2920-2921页，北京，中华书局，1975）

⑧ 《旧唐书·中宗纪》云："己丑，御洛城南门楼观泼寒胡戏。"刘昫等撰《旧唐书》，第7卷，第141页，北京，中华书局，1975。

⑨ 刘昫等撰《旧唐书》，第99卷，第3101页，北京，中华书局，1975。

章度，取适短长，应指散声，皆中点拍；至于清浊变转，律吕呼召，君臣事物，迭相制使，虽古之夔、旷，不能过也。"① 仅《羯鼓录》记的就高达九十二首乐曲，如《太簇曲》、《色俱腾》、《乞婆娑》及《曜日光》等。而散见于唐宋史料的还有许多，如《春光好》、《秋风高》、《雨霖铃》、《凌波曲》、《谪仙怨》、《神仙紫云回》、《得宝子》等。这些乐曲不仅在当时脍炙人口，在后世亦甚为流行。不仅如此，玄宗还擅长音乐表演，如唐南卓《羯鼓录》："上旋命之（高力士）取羯鼓，临轩纵击一曲，曲名《春光好》。神思自得。"② 如唐李濬《松窗杂录》："龟年遽以词进，上命梨园弟子约略调抚丝竹，遂促龟年以歌。太真妃持颇梨七宝杯，酌西凉州蒲萄酒，笑领意甚厚。上因调玉笛以倚曲，每曲遍将换，则迟其声以媚之。"③ 玄宗甚至还教授过太常乐人，《新唐书·礼乐志》载："玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号'皇帝梨园弟子'。"④

造成初唐及盛唐前期民间宴乐之风较为沉寂的原因主要在于朝廷的严格限制。如中宗朝对官员蓄家乐作了严格的规定，其内容涉及家妓的人数、乐器以及教授和表演的内容等，据王溥《唐会要·杂录》记载："（神龙二年）九月，敕三品已上，听有女乐一部，五品以上，女乐不过三人，皆不得有钟磬，乐师凡教乐，淫声过声凶声慢声皆禁之。淫声者，若郑卫；过声者，失哀乐之节；凶声者，亡国之音，若桑间濮上；慢声者，惰慢不恭之声也。"⑤ 玄宗登基之初，延续了初唐朝廷的这种政策，他颁布《禁断女乐敕》限制民间女乐在广场表演："自隋颓靡，庶政凋垂，徵声遍于郑卫，炫色过于燕赵。广场角抵，长袖生风，聚而观之，浸而为俗。所以鲁君夺志，夫子遂行也。朕方大变浇讹，用清淄蠹，著兹女乐，事切骄淫，伤风害政，莫斯为甚。既违令式，尤宜禁断。自今以后，不得更然。仍令御史金吾，严加捉搦。如有犯者，先罪

---

① 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第598页，济南，泰山出版社，2000。

② 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第598页，济南，泰山出版社，2000。

③《唐五代笔记小说大观》，第1213页，上海，上海古籍出版社，2000。

④ 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。

⑤ 王溥撰《唐会要》，第34卷，第628－629页，北京，中华书局，1955。

长官，务令杜绝，以称朕意。”① 又颁布《禁散乐巡村敕》限制散乐在乡村的表演活动：“散乐巡村特宜禁断，如有犯者，并客止主人及村正决三十所由官附考奏，其散乐人仍递送本贯入重役。”②

其次，宴乐之风在盛唐后期开始全面兴盛。之所以如此，与玄宗的积极倡导密切相关。虽然唐玄宗在登基之初曾延续过初唐限制民间宴乐的政策，但是随着此后政治的清明与社会的稳定，出现了“开元盛世”的状况，在此情况之下，玄宗产生与民同乐的想法。他在开元十二年颁布了《内出云韶舞敕》：“自立云韶内府，百有余年，都不出于九重。今欲陈于万姓，冀与群公同乐，岂独娱于一身？”③ 当时朝廷在京城以周边府县组织大酺活动，盛况空间，《禁大酺会人填溢诏》：“大酺之会，与人同欢，或虑远方观者，来往狼狈，其四夜并宜开坊门，府县金吾，严加捉搦。”④ 在开元十七年，他应朝臣的请求，将其生日设为千秋节，此日全国放假庆贺，玄宗《千秋节赐父老宴饮敕》云：“自朝及野，福庆同之，并且坐食，食讫乐饮。”⑤ 李元素《请禁以降诞日为节假奏》云：“休假一日，群臣因献甘露万岁酎酒，士庶村社宴乐，由是天下以为常。”⑥ 在千秋节，各种音乐文艺活动被表演，陈鸿祖《东城老父传》云：“每至是日万乐具瘵，六宫毕从，昌冠雕翠，金华冠，锦袖绣襦，执铎拂道……角抵万夫，跳剑寻撞，蹴球踏绳，舞于竿颠者，索气沮色，逡巡不敢入，岂教猱扰龙之徒欤。”⑦

玄宗对全国宴乐之风的倡导，集中体现在对朝臣宴乐之风的大力提倡上。朝廷从开元十八年起针对朝臣宴乐颁布过多次诏书，笔者现将它们按时间顺序排列如下：

---

① 宋敏求编，洪丕谟、张伯元、沈敖大点校《唐大诏令集》，第81卷，第421页，上海，学林出版社，1992。

② 陆心源辑《唐文拾遗》，第3卷，第11页，上海，上海古籍出版社，1995。

③ 宋敏求编，洪丕谟、张伯元、沈敖大点校《唐大诏令集》，第81卷，第421页，上海，学林出版社，1992。

④ 董诰等编《全唐文》，第29卷，第138页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑤ 董诰等编《全唐文》，第35卷，第166页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑥ 董诰等编《全唐文》，第695卷，第3161页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑦ 董诰等编《全唐文》，第720卷，第3284页，上海，上海古籍出版社，1995。

1. 开元十八年正月二十九日敕："百官不须入朝，听寻胜游宴，卫尉供帐，太常奏集，光禄造食。"自宰臣及供奉官，嗣王、诸司长官、少卿、少监、少尹、左右丞、侍郎、郎官、御史、朝集使皆会焉。因下制曰："自春末以来，每至假日，百官及朝集使，任追游赏。"①

2. 玄宗《中书门下等官赐钱造食诏》：百灵降福，庶尹协修，阴阳调而生植以滋，政理孚孚而黎献咸若。由庚知万物之乐，华黍洽三农之庆，信可以率礼辅仁，式歌且舞者矣。况生成式序，氤氲致和；卉物发荣，池籞含丽。思顺时令，以申宪泽，咸宜邀欢芳月，继赏前春。夙夜在公，既同咸之一理；休沐式宴，俾共升平之乐。中书门下及供奉官、嗣王、郡王、左右丞相、少傅、宾客、诸司三品以上长官、侍郎、郎官、少监、少卿、少匠、司业、少尹、两县令、都水使者、朝集使、上佐已上并杂处未赴任者，及东宫诸司长官中舍、中允、少詹事、谕德中郎率蕃官三品以上，至春末已来，每置暇日，宜准去年正月二十九日敕，赐钱造食，任逐胜赏。②

注：此诏书在《唐大诏令集》中名为《赐百官钱令逐胜宴集敕》，所标的时间是"开元十九年二月"。③

3. 至（开元）二十年二月十九日，许百僚于城东官亭寻胜，因置检校寻胜使，以厚其事。④

4.（开元）二十二年六月敕。自今以后。宜听五日一辰。尽其欢宴。余两日但休假而已。任用当处公廨。不得别更科率。兼有宰杀采捕等。⑤

5. 至（开元）二十五年正月七日赦文："朝廷无事，天下大和，百司每旬节休假，并不须亲职事，任追胜为乐。"⑥

6. 玄宗《许百官旬节休假不入朝诏》：百工允厘，彰乎奉职，五日休澣，义在优闲。方贵无为之风，以宏多暇之政。朕钦崇至

---

① 王溥撰《唐会要》，第29卷，第541页，北京，中华书局，1955。

② 董诰等编《全唐文》，第30卷，第144页，上海，上海古籍出版社，1995。

③ 宋敏求编，洪丕谟、张伯元、沈敖大点校《唐大诏令集》，第80卷，第414页，上海，学林出版社，1992。

④ 王溥撰《唐会要》，第29卷，第540页，北京，中华书局，1955。

⑤ 王溥撰《唐会要》，第29卷，第540页，北京，中华书局，1955。

⑥ 王溥撰《唐会要》，第29卷，第540页，北京，中华书局，1955。

道，思致和平。今寰宇克宁，朝廷无事，将欲叶于淳古，岂惟臻于小康，当与群僚，畅兹娱乐。顷的游宴赏，已放入朝；节假常参，未敷后命。公私叶庆，千载一时；上下同欢，自中及外。自今已后，每至旬节休假，中书门下及百官并不须入朝，外官等其日亦不须衙集。①

7. 天宝八载正月敕。今朝廷无事。思与百辟同兹宴赏。其中书门下。及百官等。共赐绢二万匹。其外官取当处官物。量郡大小。及官人多少。节级分赐。至春末以来，每旬日休假。②

8. 玄宗《许百官游宴诏》：百辟叶心，交修皇极，所以天降休命，宝祚维新。今郊庙精禋，大礼克举，万方无事，九有忻心，属献岁芳春。上元望日，既当行庆之序，式广在镐之恩，自今后，非惟旬休及节假，百官等曹务无事之后，任追游宴乐。③

注：《唐会要》载为“天宝十年”。④

9. 至（天宝）十四年三月一日，许常参官分日入朝，寻胜宴乐。⑤

从诏书的频繁颁布以及诏书的具体内容来看，盛唐后期朝廷对朝臣宴乐是极其重视的。并且从制度上看，朝廷对朝臣宴乐的约束在逐渐放宽，关于这点，我们可以从此时对朝臣蓄家乐的规定看出，王溥《唐会要·杂录》载：“天宝十载九月二日勅，五品已上正员清官，诸道节度使及太守等，并听当家畜丝竹，以展欢娱。行乐盛时，覃及中外。”⑥ 如果将之与前文所引中宗朝所作的相关规定进行对比，我们不难发现，此时限制明显少了。

由于玄宗及朝廷的积极提倡，盛唐后期朝臣们经常参加各种宴乐活动，《新唐书·孙逖传》载：“时海内少事，帝赐群臣十日一燕。”⑦ 从

---

① 董诰等编《全唐文》，第32卷，第152页，上海，上海古籍出版社。此诏书在《唐大诏令集》卷110中入到“休假”条中，名为《许百官旬节休假不入朝敕》，所标的时间是“天宝五年五月”。

② 王溥撰《唐会要》，第29卷，第541页，北京，中华书局，1955。

③ 董诰等编《全唐文》，第33卷，第152页，上海，上海古籍出版社，1995。

④ 王溥撰《唐会要》，第29卷，第541页，北京，中华书局，1955。

⑤ 王溥撰《唐会要》，第29卷，第540页，北京，中华书局，1955。

⑥ 王溥撰《唐会要》，第34卷，第630页，北京，中华书局，1955。

⑦ 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第202卷，第5760页，北京，中华书局，1975。

而造成了宴乐之风盛行全面的局面，“行乐盛时，覃及中外”。穆宗朝丁公著曾评论道：“国家自天宝已后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。而居重位、秉大权者，优杂倨肆于公吏之间，曾无愧耻。公私相效，渐以成俗。”①

但盛唐后期全面盛行的宴乐之风很快因为安史之乱的爆发而中断。盛唐宫廷音乐机构在这场浩劫中受到了严重的破坏，此可以如下材料得到证明。唐姚汝能《安禄山事迹》卷下：“禄山以车辇乐器及歌舞衣服，迫胁乐工，牵制犀象，驱掠舞马，遣入洛阳，复散于北，向时之盛扫地矣。”② 又云：“肃宗克复，方散求于人间，复归于京师，十得二三。”③ 杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》：“梨园子弟散如烟，女乐余姿映寒日。”④ 白居易《梨园弟子》：“白头垂泪话梨园，五十年前雨露恩。莫问华清今日事，满山红叶锁宫门。”⑤ 中唐时人们在反思盛唐衰落原因时，也经常将之与玄宗的纵情声乐联系起来，如崔令钦在《教坊记·序》中借盛唐教坊之事的记载发挥曰：“殉嗜欲近情，忘性命大节，施之于国则国败，行之于家则家坏，败与坏，不其痛哉！”⑥ 再加上安史之乱以后，唐帝国的政局在很长时间里都没有得到稳定，因此从朝廷到百姓都无心于宴乐。

最后，宴乐之风在德宗贞元年间又活跃并全面兴盛起来，唐李肇《唐国史补》卷下：“长安风俗，自贞元侈于游宴。”⑦ 这与德宗和朝廷的积极倡导密切相关。德宗之所以如此，首先与他执政前期的政局密切相关。德宗在执政初期为了加强中央集权，曾经致力于武力削藩，结果引起了四镇连兵叛乱，后来又发生了“泾师之变”，德宗在建中四年被迫出幸奉天，在兴元元年被迫出幸梁州，过着流亡的生活，差点失去帝

---

① 《旧唐书·穆宗纪》，刘昫等撰《旧唐书》，第16卷，第485－486页，北京，中华书局，1975。

② 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第556页，济南，泰山出版社，2000。

③ 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第556页，济南，泰山出版社，2000。

④ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第222卷，第2356页，北京，中华书局，1997。

⑤ 白居易撰，顾学颉点校《白居易集》，第19卷，第424页，北京，中华书局，1979。

⑥ 《中国古典戏曲论著集成》，第11页，北京，中国戏剧出版社，1959。

⑦ 《唐五代笔记小说大观》，第197页，上海，上海古籍出版社，2000。

位。后来在李晟、马燧等将领们的效忠下才得以恢复政权。出于对立下殊勋的宿将们的感激，德宗此后多次赐乐给他们，李晟、张延赏、浑瑊、马燧及戴休颜等都曾受过此等恩宠，这在两《唐书》及《资治通鉴》中多有记载。当时朝廷对这些宿将们日常是否宴乐均高度关注，如唐李肇《唐国史补》卷下："李令尝为制将，将军至西川，与张延赏有隙，及延赏大拜，二勋臣在朝，德宗令韩晋公和解之。每宴乐，则宰臣尽在，太常教坊音声皆至，恩赐酒馔相望于路……李、马二家，日出无音乐之声，则执金闻奏，俄顷必有中使来问：'大臣今日何不举乐？'"① 当然，德宗鼓励宿将们纵情宴乐，也与他对这些手握重兵的大将们心存猜忌，不欲受制于他们，故而分散后者对权力的注意力有关。如《旧唐书·马燧传》说马燧被解除兵权之后，"仍赐妓乐，奉朝请而已"。② 其次，安史之乱使唐帝国遭受了重创，但到了贞元年间，政局开始走向稳定，经济逐渐复苏，因此人们有喜逢盛世之感。《旧唐书·德宗纪》："史臣曰：文雅中兴，夐高前代，《二南》三祖，岂盛于兹。"③ 刘禹锡《将赴汝州途出浚下留李相公》："初逢贞元尚文主，云阙天池共翔舞。"④ 虽然当时社会各种矛盾仍然非常尖锐，但是执政前期积极作为的德宗此时已经醉心于粉饰太平，故热心地倡导君民参与宴乐活动，以示国泰民安。德宗不但增设了节日，而且还赐钱给朝臣们进行宴乐：

> （贞元）四年九月二日敕。正月晦日。三月三日。九月九日。前件三节日。宜任文武百僚。择地追赏为乐。每节。宰相以下及常参官。共赐钱五百贯。翰林学士。共赐一百贯。左右神威神策龙武等三军。共赐一百贯。金吾英武威远及诸卫将军。共赐二百贯。各省诸道奏事官。共赐一百贯。委度支每节前五日。准此数支付。仍从本年九月九日起给。永为定制。⑤

较之盛唐，德宗朝对官员宴乐的倡导力度更大，此时对朝臣假日活动的监督制度完全取缔。贞元元年五月，德宗曾下诏曰："今兵革渐息。夏

① 《唐五代笔记小说大观》，第197页，上海，上海古籍出版社，2000。
② 刘昫等撰《旧唐书》，第134卷，第3700－3701页，北京，中华书局，1975。
③ 刘昫等撰《旧唐书》，第13卷，第401页，北京，中华书局，1975。
④ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第356卷，第4015页，北京，中华书局，1997。
⑤ 王溥撰《唐会要》，第29卷，第541页，北京，中华书局，1955。

麦又登。朝官有假日游宴者。令京兆府不须闻奏。"[①] 德宗《听朝官伏腊过从诏》亦云："比来朝官或诸处过从，金吾皆以上闻。其间如素是亲故，或会同僚友，伏腊岁序，时有还入，亦是常礼，人情所通。自今已后，金吾不须闻。"[②] 这使得朝臣们在公务之余获得了完全的人身自由。此举措力度之大，以至于当时朝臣还就此上书对德宗表示感激。吕温《代百僚谢许游宴表》："臣某等言今月二十三日，宰臣奉宣进旨，如闻百僚士庶等亲友追游，公私宴集及昼日出城饯送，每虑奏报，自今以后，各畅所怀者，志存必仪义切同休。"[③]

德宗贞元以后直至晚唐，宴乐之风一直持续兴盛，这与此后帝王与宦官们对宴乐的重视密切相关。中晚唐时期，宦官把持着朝政，帝王们大权旁落，他们对宴乐活动普遍热心，有些甚至到了嗜好的程度。除了上文所引的懿宗之外，如穆宗，"上甫过公除，即事游畋声色，赐与无节"、[④]"丁未，上幸中和殿击球，自是数游宴、击球、奏乐，赏赐宦官、乐人，不可悉纪";[⑤] 如僖宗，"上与内园小儿狎昵，赏赐乐工、伎儿，所费动以万计，府藏空竭"。[⑥] 中晚唐的帝王们之所以热心宴乐，除了政治上无所作为之外，还有藉此以排遣内心痛苦的原因。其典型者如唐文宗，他在登基之初，心怀铲除宦官专权的政治理想。《旧唐书·文宗纪》说他"以累世变起禁闱，尤侧目于中官，欲尽除之"，[⑦] 所以对前代宫廷中兴盛的俗乐活动实施了打击，[⑧] 同时还拒绝地方藩镇所进女乐。[⑨] 但

---

① 王溥撰《唐会要》，第29卷，第541页，北京，中华书局，1955。

② 董诰等编《全唐文》，第52卷，第247页，上海古籍出版社，1995。

③ 董诰等编《全唐文》，第626卷，第2800页，上海古籍出版社，1995。

④ 司马光等撰，胡三省音注《资治通鉴》，第241卷，第7781页，上海，上海古籍出版社，1976。

⑤ 司马光等撰，胡三省音注《资治通鉴》，第243卷，第7833页，上海，上海古籍出版社，1976。

⑥ 司马光等撰，胡三省音注《资治通鉴》，第252卷，第8176页，上海，上海古籍出版社，1976。

⑦ 刘昫等撰《旧唐书》，第17卷，第580页，北京，中华书局，1975。

⑧ 《旧唐书·文宗纪》:"庚申,诏:教坊乐官、翰林待诏、伎术官并总监诸色职掌内冗员者共一千二百七十人,并宜停废。……今年已来诸道所进音声女人,各赐束帛放还。"刘昫等撰《旧唐书》,第17卷,第524页,北京,中华书局,1975。

⑨ 《旧唐书·文宗纪》："（宝历二年十二月）己酉，敕凤翔、淮南先进女乐二十四人，并放归本道。"刘昫等撰《旧唐书》，第17卷，第523页，北京，中华书局，1975。

"甘露之变"后，唐文宗对俗乐的态度迥然不同。据本纪记载，唐文宗亲自参加过诸多宴乐活动："(开成二年五月) 壬申，上幸十六宅，与诸王宴乐";[①] "(开成二年冬十月)庚子,庆成节，赐群臣宴于曲江，上幸十六宅，与诸王宴乐";[②] "(开成四年春正月)戊辰，幸勤政楼观角抵、蹴鞠"。[③] 而据《旧唐书·魏謩传》和王直方《谏厚赏教坊疏》可知，唐文宗还增选和厚赏乐人：

> 陛下即位已来，诞敷文德，不悦声色，出后宫之怨妇，配在外之鳏夫。洎今十年，未尝采择。自数月已来，天睠稍回，留神妓乐，教坊百人、二百人，选试未已，庄宅司收市，亹亹有闻。[④]
>
> 陛下即位之始,宣徽教坊悉令停,减人数,或闻近来稍不如此,乐工弟子赐与至广,每有此事向外流传,伤陛下圣德,岂容易也。[⑤]

不但如此，唐文宗还不顾群臣的反对，授予乐工官职。如尉迟璋先是被授予王府率，后因朝臣的反对而改授光州长史。[⑥] 而云朝霞则是先从左骁卫将军宣授兼扬府司马，后因为群臣的反对而改授润州司马。[⑦] 唐文宗之所以如此，是因为他在"甘露之变"后完全受制于宦官,[⑧] 因此内心是极为苦闷的,[⑨] 不得不靠纵情声乐以麻醉自己。

---

① 刘昫等撰《旧唐书》，第 17 卷，第 569 页，北京，中华书局，1975。

② 刘昫等撰《旧唐书》，第 17 卷，第 571 页，北京，中华书局，1975。

③ 刘昫等撰《旧唐书》，第 17 卷，第 577 页，北京，中华书局，1975。

④ 《旧唐书·魏謩传》，刘昫等撰《旧唐书》，第 176 卷，第 4567－4568 页，北京，中华书局，1975。

⑤ 王直方《谏厚赏教坊疏》,董诰等编《全唐文》,第 757 卷,第 3484 页,上海,上海古籍出版社,1995。

⑥ 《旧唐书·郑覃传》，刘昫等撰《旧唐书》，第 173 卷，第 4495－4496 页，北京，中华书局，1975。

⑦ 《旧唐书·郑覃传》，刘昫等撰《旧唐书》，第 173 卷，第 4495－4496 页，北京，中华书局，1975。

⑧ 司马光《资治通鉴·唐纪六十二》"开成四年"条："上曰：'赧、献受制于强诸侯，今朕受制于家奴，以此言之，朕殆不如！'因泣下沾襟，墀伏地流涕，自是不复视朝。"司马光等撰，胡三省音注《资治通鉴》，第 246 卷，第 7941 页，上海，上海古籍出版社，1976。

⑨ 《旧唐书·文宗纪》:"上曰:'我每思贞观、开元之时,观今日之事,往往愤气填膺耳。'"刘昫等撰《旧唐书》,第 17 卷,第 563 页,北京,中华书局,1975。

中晚唐不仅帝王们重视宴乐，宦官集团也非常重视它，因为此时大力发展音乐对宦官集团而言已经具有了政治战略意义。文宗朝宦官首领仇士良在退出政治舞台前，曾向其他宦官传授过固宠之术。《新唐书·仇士良传》曰：

> 天子不可令闲暇，暇必观书，见儒臣，则又纳谏，智深虑远，减玩好，省游幸，吾属恩且薄而权轻矣。为诸君计，莫若殖财货，盛鹰马，日以球猎声色蛊其心，极侈靡，使悦不知息，则必斥经术，暗外事，万机在我，恩泽权力欲焉往哉?①

仇士良一语道破了大力倡导音乐对于宦官们的巨大价值。可见，到了中晚唐，大力发展俗乐已经成为宦官集团固宠专权的重要手段。

其实，唐代宦官与音乐的关系自初唐起便非常密切，他们一直掌握着宫廷俗乐机构的管理权。如初唐的内教坊，《旧唐书·职官志》云："内教坊，武德已来，置于禁中，以按习雅乐，以中官人充使，则天改为云韶府，神龙复为教坊。"②再如盛唐设立的教坊，《旧唐书·高力士传》载："玄宗尊重宫闱，中官稍称旨，即授三品将军，站施棨戟……其余孙六、韩庄、杨八、牛仙童、刘奉廷、王承恩、张道斌、李大宜、朱光滓、郭全、边令诚等，殿头供奉、监军、入蕃、教坊，功德主当，皆为委任之务。"③到了中晚唐时期，这种格局并没有改变。德宗时宦官彭献忠担任过教坊使，④ 宦官梁元翰先后担任过梨园判官、教坊都判官、教坊判官等职，⑤ 而宦官王文幹亦曾担

① 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第207卷，第5874－5875页，北京，中华书局，1975。

② 刘昫等撰《旧唐书》，第43卷，第1854页，北京，中华书局，1975。

③ 刘昫等撰《旧唐书》，第184卷，第4757页，北京，中华书局，1975。

④ 张仲素《内侍护军中尉彭献忠神道碑》："二十年加正议大夫内侍省内侍，仍赐上柱国，充教坊使。"董诰等编《全唐文》，第644卷，第2889页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑤ 苏繁《唐故监事使太中大夫行内侍奚官局令员外置同正员上柱国赐绯鱼袋梁公墓志铭并序》："至元和十一年，恩命缀其时才，转充梨园判官。……至（长庆）二年九月廿九日，圣上以政德吏用，改充教坊都判官。乐府推能，六律和畅。……至大和六年八月六日，文宗皇帝问命是资，从教坊判官除西头著番。"周绍良、周超编《唐代墓志汇编续集》，第956页，上海，上海古籍出版社，1992。

任过梨园判官。[1] 因此，从客观上看，中晚唐宦官们具备了大力发展俗乐的便利条件。

因此，德宗朝以后，正是由于帝王与宦官们对音乐发展的高度重视，所以宴乐一直兴盛不衰。据王溥《唐会要·杂录》记载，武宗时，京兆府提出不允许轻易打扰民间的宴乐活动，获得了朝廷批准："（会昌）三年十二月，京兆府奏，近日坊市聚会或动音乐，皆被台府及军司所由恐动，每有申闻，自今已后，请皆禁断。从之。"[2] 这使得民间宴乐之风得到了有力的制度保障。由于宴乐之风已深入人心，此后即便国势艰难，它也没有受到影响。宪宗对地方藩镇用兵之艰难时期，朝廷要求禁止全国公私宴乐，结果却受到朝臣的一致反对："元和五年二月，宰臣奏，请不禁公私乐，从之。时以用兵，权令断乐，宰臣以为大过，故有是请。"[3] 即便到了晚唐，政局动荡，政权处于崩溃的前夕，宴乐之风仍然不被禁止。哀帝《许宰臣已下游宴诏》云："朕以宰臣已下，常拘官局，罕获欢娱，今膏泽不愆，丰年有望，将臻上瑞，宜示优恩，及此芳辰，当兹丽景，稍令暇逸，俾务游从，宜令自今月十二日至十六日，各令逐选胜游宴。"[4]

到了晚唐，宴乐之风的全面盛行甚至对当时的社会产生了不良的影响，导致政府不得不对此进行一定的干预。武宗时官员沉溺于公私宴乐，导使政治公务得不到及时处理，武宗颁布了《戒官僚宴会诏》，[5] 要求朝臣有所节制。宣宗重视科举带动了进士宴的盛行，后来却奢侈成风，给贫困的举子造成了沉重的经济负担，故僖宗颁布《戒约新及第进士宴游敕》[6] 对之进行干预。晚唐政府有限的干预更加突现出此时宴乐之风的全面盛行。

以上是对唐代宴乐之风发展的全面分析，它的发展对唐代音乐特别是宫廷音乐的发展造成了重要的影响。初唐及盛唐前期，这种宴乐之风

---

① 赵诰《大唐故大夫行内侍省内给事员外置同正员上柱国赠绯鱼袋王公墓志铭并序》："其乃卫天逸翰，出涧乔松，锡以朱绂之荣，带以银章之命，改梨园判官。"周绍良、周超编《唐代墓志汇编》，第 2237 页，上海，上海古籍出版社，1992。

② 王溥撰《唐会要》，第 34 卷，第 632 页，北京，中华书局，1955。

③ 王溥撰《唐会要》，第 34 卷，第 630 页，北京，中华书局，1955。

④ 董诰等编《全唐文》，第 94 卷，第 427 页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑤ 董诰等编《全唐文》，第 76 卷，第 350 页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑥ 董诰等编《全唐文》，第 88 卷，第 350 页，上海，上海古籍出版社，1995。

只是在宫廷中局部盛行。到了盛唐后期，这种风气虽获得全面盛行，却又因“安史之乱”等多种因素的影响而被迫中断。因此，宴乐之风对唐代宫廷音乐产生影响最大的是第三个阶段，即中晚唐时期。此时，宫廷音乐从封闭走向开放，音乐机构的设置也得到增加，这些均与宴乐之风的盛行密切相关。

二、宴乐之风对中晚唐宫廷音乐发展的影响

首先，中晚唐宴乐之风的全面兴盛使宫廷音乐从初盛唐的封闭走向了开放。在初盛唐，宫廷音乐虽然非常活跃，但却相对封闭。造成这种状况的原因主要有二：一是与当时的宫廷乐人来源有关，二是与宫廷音乐机构对他们的管理有关。

就宫廷乐人的来源看，在初唐时，宫廷只有太常寺一个音乐机构，其乐人大致分为两类。一类是从事仪式表演的乐人，即文舞郎，他们的来源比较单一，“雅舞尚选用良家子，国家每岁阅司农户，容仪端正者归太乐”;[①] 且数量有限，“典事八人，掌固八人，文武二舞郎一百四十人”。[②] 另一类是从事娱乐表演的乐人，他们也由两部分构成。一部分是承周、隋而来的乐人，如白明达、王长通等；另一部分是唐朝建国后所选拔的。前者因为人数众多而成为唐代宫廷乐人的主体。他们之所以能够如此，与隋代乐人新的管理制度有关。隋代政府曾将前代的乐工都收入到太常寺专门设“坊”统一管理之，《隋书·音乐志》云：“自流至梁、陈乐工，其大数不相踰越。及周并齐，隋并陈，各得其乐工，多为编户。至六年，帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。”[③] 这样一来，其数量惊人。其中部分乐人在唐建国之后被归入到新王朝的太常寺中进行管理，“国家每岁阅司农户，容仪端正者归太乐，与前代乐户，总名‘音声人’。历代滋多，至

---

① 《通典·乐六》“清乐”条，杜佑撰《通典》，第146卷，第3718页，北京，中华书局，1996。

② 《旧唐书·职官志》“太常寺”条，刘昫等撰《旧唐书》，第44卷，第1874页，北京，中华书局，1975。

③ 魏徵等撰《隋书》，第15卷，第373页，北京，中华书局，1973。

有万数”,① 此引文描述了唐代太常寺乐人的盛况。前文已言，在唐代太常寺太乐署中，从事文舞雅乐表演的乐工数量是极其有限的，只有一百四十多名，因此此处所讲的“文舞郎”与“前代乐户”总称为“音声人”，并且历代所产生的数量“至有万数”之多，可见由隋而入唐的这部分乐人及其后代构成了唐代太常寺“音声人”的主体。除了文舞郎、前代乐户之外，初唐也曾从民间定期选拔散乐乐人，如李林甫注《唐六典·太乐署》“凡乐人及音声人应教习皆著簿籍，核其名数而分番上下”条曰：

> 短番散乐一千人，诸州有定额。长上散乐一百人，太常自访召。关外诸州者分为六番，关内五番，京兆府四番，并一月上；一千五百里外，两番并上，六番者，上日教至申时；四番者上日教至午时。②

但是这种制度在唐太宗执政晚期就被取缔了。《唐会要·散乐》云：

> 旧制之内，散乐一千人，其数各击诸州多少轮次随月当番，遇闰月六番，各征资钱一百六十七文，一补之后，除考假轮半次外，不得妄有破除。贞观二十三年十二月，诏诸州散乐太常上者，留二百人，余并放还。③

因此初盛之际太常寺中的乐人主体是由隋而来的乐户及其子孙。盛唐时玄宗设立了教坊和梨园，太常寺是它们乐人的主要来源。段安节《乐府杂录》云：“古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院于此，旋抽入教坊。”④《新唐书·礼乐志》亦云：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号

---

① 《通典·乐六》“清乐”条，杜佑撰《通典》，第146卷，第3718页，北京，中华书局，1996。

② 陈仲夫点校《唐六典》，第14卷，第406页，北京，中华书局，1992。

③ 王溥撰《唐会要》，第33卷，第611－612页，北京，中华书局，1955。

④ 段安节《乐府杂录》，《中国戏曲论著集成》（一），第64页，北京，中国戏剧出版社，1959。

‘皇帝梨园弟子’，宫女数百，亦为‘梨园弟子’，居宜春北院。”① 这样一来，初盛唐宫廷音乐机构的乐工队伍就相对稳定，以从隋入唐的乐人及其子孙为主体。

再者，初盛唐宫廷音乐机构对乐人的管理相当严格，他们的人身自由受到严格的限制，很少有机会到宫廷外活动。据唐崔令钦《教坊记》记载，盛唐教坊内人只有在每月二十六日或生日时才能与家人见面，而且来探亲的家人仅限于女性成员，“每月二十六日，内人母得以女对。无母则姊、妹若姑一人对。十家就本落，余内人并坐内教坊对。内人生日，则许其母、姑、姊、妹毕来对。其对所如式”。② 又，据南卓《羯鼓录》记载，盛唐著名乐人黄幡绰入内供奉达五十日，一日出宫未及时应召，便导致玄宗勃然大怒，“上尝使人召之，不时至，上怒，络绎使寻捕”。③

虽然有些乐人也会被帝王赐给重臣或派遣到宫外进行表演，但却并不是常见现象。关于初盛唐宫廷音乐机构的封闭性，还可以从崔令钦的《教坊记》中看出。当时的教坊女乐人常常结成“香火兄弟”，并模仿“突厥法”，实行共夫制。从“同党求达，殊为怪异，问被呼者，笑而不答”④ 载宫外人对此惘然不知的反应来看，这种习俗为教坊所特有；从苏五奴夫妻、任智方四女等记载来看，这些乐人往往以家庭为单位进行授艺和表演活动；从“长入筋斗裴承恩妹大娘善歌兄以配竿木侯氏”来看，这些乐人常常选择内部通婚。关于盛唐宫廷音乐的封闭性，也可以从元稹描写盛唐宫廷状况的《连昌宫词》看出。元稹对诗句“力士传呼觅念奴，念奴潜伴诸郎宿。须臾觅得又连催，特敕街中许燃烛”注曰：

> 念奴，天宝中名倡，善歌。每岁楼下酺宴，累日之后，万众喧隘。严安之、韦黄裳辈闢易不能禁，众乐为之罢奏。明皇遣高力士

① 欧阳修，宋祁等撰《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。

② 崔令钦《教坊记》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第11页，北京，中国戏剧出版社，1959。

③ 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第598页，济南，泰山出版社，2000。

④ 崔令钦《教坊记》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第13页，北京，中国戏剧出版社，1959。

大呼楼上曰："欲遣念奴唱歌，邠王二十五郎小管逐，看人能听否？"未尝不悄然奉诏，其为当时所重也如此。然而玄宗不欲夺侠游之盛，未尝置在宫禁。或岁幸汤泉，时巡东洛，有司潜遣从行而已。①

可见尽管青楼歌妓音乐技艺水平很高，但是很难入籍宫廷音乐机构。元稹又在"李谟擫笛傍宫墙，偷得新翻数般曲"后注曰："又明皇尝于上阳宫夜听按新翻一曲，属明夕正月十五日，潜游灯下，忽闻酒楼上有笛奏前夕新曲，大骇之。明日密遣捕捉笛者。"② 从"大骇之"、"密遣捕捉笛者"等描述来看，当时的宫廷音乐曲目是不允许擅自外传的。

初盛唐宫廷音乐所形成的这种封闭终因德宗朝以后宴乐之风的兴盛而走向开放。中晚唐宫廷宴乐之风极其兴盛，使得已有的宫廷乐人队伍已经不能够满足它的需求，因此中晚唐以后，民间成为宫廷音乐机构选拔乐人的重镇。关于这点，可以从当时宫廷音乐机构的代表——教坊看出。当时民间的青楼、家乐与军营等都成了它的乐人来源。青楼女子进入教坊的情况可以李涉《寄荆娘写真》为例："教坊大使久知名，郢上词人歌不足。"③ 此还可以王建《宫词一百首》为例："青楼小妇砑裙长，总被抄名入教坊。"④ 另外，晚唐孙棨《北里志·序》亦载，当时京城饮妓不少已经入籍于教坊，并受其管理：

近来延至仲夏，京中饮妓籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处。惟新进士设筵，顾吏故便可行牒。追其所赠之资，则倍于常数。诸妓皆居平康里，举子、新及第进士、三司幕府但未通朝籍未直馆殿者，咸可就诣。⑤

至于家妓进入教坊的情况，则以张红红事迹为最著。据唐段安节《乐府杂录》记载，张红红先是因为擅长歌唱而被大将军韦青纳为姬，

---

① 元稹撰，冀勤点校《元稹集》，第24卷，第270页，北京，中华书局，2000。

② 元稹撰，冀勤点校《元稹集》，第24卷，第271页，北京，中华书局，2000。

③ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第477卷，第5457页，北京，中华书局，1997。

④ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第302卷，第3438页，北京，中华书局，1997。

⑤《唐五代笔记小说大观》，第1399页，上海，上海古籍出版社，2000。

后来她在大历年间又被韦青进献给朝廷。从张红红进入宫廷后居于“宜春院”[①] 来看，其最终进入的是内教坊，因为唐崔令钦《教坊记》载内教坊中的内人就是居于宜春院。此外，从唐李绛《李相国论事·论择采事》有“元和八年冬，教坊使忽于外间采择人家子女及有别室内妓人，皆取以人，云奉密诏，众议喧然”来看，当时家乐被选入教坊，是出于自愿，而非强制。关于这点，还可以从唐段安节《乐府杂录·箜篌》看出：“太和中有季齐皋者，亦为上手，曾为某门中乐史，……大中末，齐皋尚在，有内官拟引入教坊，辞以衰老，乃止。”[②]

当时的营妓也有进入教坊的。据《旧唐书·魏謩》载，“甘露之变”后，文宗开始留意声乐，“洎今十年，未尝采择。自数月已来，天睠稍回，留神妓乐，教坊百人、二百人，选试未已，庄宅司收市，亹亹有闻。昨又宣取李孝本之女入内”。[③] 李孝本二女最初是因父罪被充入到神策军的，《资治通鉴》有“李孝本二女配没右军，上取之入宫。秋，七月，右拾遗魏謩上疏”。元胡三省注“右军”曰：“右军，右神策军。”[④] 在中晚唐，教坊乐人的来源已经极其广泛，而且它在管理上也非常松弛，不但京城的青楼饮妓入籍其中，市井之人亦可入籍。《新唐书·刘克明传》载：“敬宗善击球，于是陶元皓、靳遂良、赵士则、李公定、石定宽以球工得见便殿，内籍宣徽院或教坊，然皆出神策隶卒或里闾恶少年，帝与狎息殿中为戏乐。”[⑤]

宫廷音乐机构不仅从民间广泛地选拔乐人为其服务，而且在音乐技艺上，也开始向民间学习。段安节《乐府杂录》[⑥] 载德宗宫廷琵琶大师康昆仑拜寺庙段和尚为师学习琵琶技艺。李肇《唐国史补》[⑦] 亦载，代

---

① 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第670页，济南，泰山出版社，2000。

② 段安节《乐府杂录》，《中国戏曲论著集成》（一），第54页，北京，中国戏剧出版社，1959。

③ 刘昫等撰《旧唐书》，第176卷，第4567页，北京，中华书局，1975。

④ 司马光等撰，胡三省音注《资治通鉴》，第245卷，第7925页，上海，上海古籍出版社，1976。

⑤ 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第208卷，第5883页，北京，中华书局，1975。

⑥ 《中国戏曲论著集成》（一），第50－51页，北京，中国戏剧出版社，1959。

⑦ 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第595页，济南，泰山出版社，2000。

宗朝民间歌唱家李衮非常出名，“善歌，初于江外，而名动京师”，崔昭将之带入到京城，举办宴会，“请第一部乐，及京邑之名倡，以为盛会”，结果李衮表演后，“乐人皆大惊曰：‘此必李八郎也。’遂罗拜阶下”。可见宫廷乐人对民间乐人音乐才华的倾慕。教坊作为中晚唐宫廷音乐机构之一，其情况亦是如此。宋王谠《唐语林》“方正”条载：“武宗数幸教坊作乐，优倡杂进，酒酣作技，谐谑如民间宴席，上甚悦，谏官奏疏，乃不复出，遂召优倡入敕，内人习之。宦者请令扬州选择妓女，诏扬州监军取解酒令妓女十人进入。”①《唐语林》“夙慧”条又载：“韦皋镇西川日，进《奉圣乐曲》兼乐工舞人曲谱到京，于留邸按阅，教坊人潜窥，得先进之。”② 唐赵璘《因话录》“角部”亦载：“有文淑僧者，公为聚众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为‘和尚’。教坊效其声调，以为歌曲。”③

中晚唐宫廷音乐受宴乐之风的影响而走向开放，这不仅体现为从民间选拔乐人或向民间音乐学习，而且还体现为宫廷乐人已经深入到民间，参加其表演或是向其传授音乐技艺。初盛唐时期，由于帝王对音乐的喜好和重视，宫廷云集了数量众多且技艺高超的乐人，因而音乐创造力极强，新的音乐作品和音乐技艺不断产生。但是，由于宫廷音乐本身的封闭性，这些优秀的音乐财富并不能广泛地传播到民间。不过，德宗贞元以后，由于帝王与朝廷的积极倡导，民间宴乐之风极盛。这样一来，为了满足民间音乐的需求，宫廷乐人不但会被帝王经常性地派遣到朝臣的宴会上去，④而且此时朝臣

---

① 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第385页，济南，泰山出版社，2000。

② 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第394页，济南，泰山出版社，2000。

③ 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第577页，济南，泰山出版社，2000。

④ 《新唐书·李栖筠传》：“故事，赐百官宴曲江，教坊倡颖杂侍。”（欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第146卷，第4737页，北京，中华书局，1975）唐康骈《剧谈录》卷下“曲江”条：“上巳即赐宴，臣僚京兆府，大陈筵席，长安、万年两县，以雄盛相较，锦乡珍玩，无所不施，百辟会于山亭，恩赐太常及教坊声乐。”（车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第748页，济南，泰山出版社，2000）杨巨源《听李凭弹箜篌二首》：“花咽娇莺玉漱泉，名高半在御筵前。汉王欲助人间乐，从遣新声坠九天。”（彭定求等纂辑《全唐诗》，第333卷，第3742页，北京，中华书局，1997）

或地方藩镇求聘宫廷乐人也成为制度。《唐会要·杂录》云：

> 宝历二年九月，京兆府奏，伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱，岂惟夸盛军戎，实因接待宾旅。伏以府司每年重阳上巳，两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。①

除此之外，朝臣与进士亦可雇用之。晚唐孙棨《北里志·序》载：

> （大中以后）近年延至仲夏，京中饮妓，籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处。惟新进士设筵，顾吏故便可行牒，追其所赠之资，则倍于常数。诸妓皆居平康里，举子、新及第进士、三司幕府但未通朝籍未直馆殿者，咸可就诣，如不吝所费，则下车水陆备矣。②

由此可以看出，正是由于到教坊求雇者较多，才使得教坊后来不得不将京城青楼饮妓纳籍其中，以便应付。

由于中晚唐宫廷俗乐机构实行了雇用制，所以宫廷乐人到民间活动已成为极其正常之事。深受德宗宠爱的五弦高手赵璧，除了在宫廷中服役外，经常出入于青楼与权要们的宴会。元稹《和李校书新题乐府十二首·五弦弹》中记赵璧云："旬休节假暂归来，一声狂杀长安少。主第侯家最难见，挼歌按曲皆承诏。水精帘外教贵嫔，玳瑁筵心伴中要。"③另外还有田顺郎、曹刚等亦是如此。白居易回忆在长安任官时，多次宴会请宫廷乐人助兴。《江南喜逢萧九彻，因话长安旧游，戏赠五十韵》曰："师子寻前曲，声儿出内坊。"④《三月三日谢恩赐曲江宴会状》曰："况妓乐选于内坊。"⑤《渭村退居，寄礼部崔侍郎、翰林钱舍人诗一百韵》："赐禊东城下，颁酺曲水傍。尊罍分圣酒，妓乐借仙倡。"⑥ 另外，

---

① 王溥撰《唐会要》，第34卷，第631页，北京，中华书局，1955。
② 《唐五代笔记小说大观》，第1399页，上海，上海古籍出版社，2000。
③ 冀勤点校《元稹集》，第24卷，第280页，北京，中华书局，2000。
④ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第452卷，第5253页，北京，中华书局，1997。
⑤ 顾学颉点校《白居易集》，第58卷，第1259页，北京，中华书局，1979。
⑥ 顾学颉点校《白居易集》，第15卷，第298页，北京，中华书局，1979。

据《云溪友议》“饯歌序”条载，宣宗朝教坊乐人盛小丛受李讷的雇用，在送崔元范的宴会上屡次表演：“时察院崔侍御元范，自府幕而拜，即赴阙庭，李君连夕饯崔君于镜湖光侯亭，屡命小丛歌饯。”① 而南唐尉迟偓《中朝故事》亦云：“每岁……至牡丹开日，请四相到其中，并家人亲戚，日迎达官，至暮娱乐。教坊声妓，无不来者。恩赐酒食，亦无虚日。”② 宋孙光宪《北梦琐言》“前贤戏调”载：“又教坊优伶继至，各求利市。石野猪独先行到，公有所赐，谓曰：‘宅中甚阙，不得厚致。若有诸野猪，幸勿言也。’”③ 到了晚唐，甚至还出现了宫廷乐人不受宫廷音乐机构的约束而私自外出谋利的现象，以至于朝廷不得不让地方府县协同监督管理。《唐会要·杂录》云：“大中六年十二月，或巡使卢潘等奏，准四年八月宣约教坊音声人。于新授观察节度使处求乞，自今已后，许巡司府州县等捉获，如是属诸使有牒送本管，仍请宣付教坊司为遵守依奏。”④

中晚唐宫廷乐人不仅参加民间的宴乐活动，而且还向民间乐人传授音乐技艺。如白居易《琵琶引》中的琵琶女，原为京城青楼歌妓，曾入教坊学习，序有“问其人，本长安倡女，尝学琵琶于穆、曹二善才”。⑤ 诗曰：“十三学得琵琶成，名属教坊第一部。曲罢曾教善才伏，妆成每被秋娘妒。”⑥ 再如白居易《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》：“琵琶师在九重城，忽得书来喜且惊。一纸展看非旧谱，四弦翻出是新声。”⑦ 刘禹锡《伤秦姝行》序文中言其友人房开士曾让家乐秦姝师从宫廷乐人学艺，“求国工而诲之，艺工而夭”。⑧ 李绅《悲善才·序》载乐人向穆宗朝宫廷琵琶大师曹善才学艺，“余守郡日，有客游者，善弹琵琶，问其所传，乃善才所授”。⑨ 李德宗的家乐廉郊曾师从宫廷琵琶大

---

① 车吉心主编，王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第611页，济南，泰山出版社，2000。

② 《唐五代笔记小说大观》，第1785页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 《唐五代笔记小说大观》，第1891页，上海，上海古籍出版社，2000。

④ 王溥撰《唐会要》，第34卷，第632页，北京，中华书局，1955。

⑤ 顾学颉点校《白居易集》，第12卷，第241页，北京，中华书局，1979。

⑥ 顾学颉点校《白居易集》，第12卷，第243页，北京，中华书局，1979。

⑦ 顾学颉点校《白居易集》，第32卷，第721页，北京，中华书局，1979。

⑧ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第356卷，第4013页，北京，中华书局，1997。

⑨ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第408卷，第5501页，北京，中华书局，1997。

师曹纲，唐段安节《乐府杂录·琵琶》："师于曹纲，尽纲之能。"① 正因为如此，所以当时宫廷新创造的乐曲常常很快地传入到民间。许浑《观章中丞夜按歌舞》云："夜按双娃禁曲新，东西箫鼓接云津。"② 薛逢《听曹刚弹琵琶》亦云："禁曲新翻下玉都，四弦振触五音殊。"③ 而中晚唐民间乐人也以能够很快地学习宫廷中的新曲为荣。刘禹锡《太和戊申岁大有年诏赐百僚出城观秋稼谨书盛事以俟采诗者》："能偷新禁曲，自剪入时花。"④ 吴融《赠李长史歌》中的李长史，"座中有李长史，袖出芦管，自请声以送客，且言我业此二十年，年少时，五陵谊侠无不与之游。梨园新声一闻之，明日皆出我下"。⑤

中晚唐宴乐之风的全面盛行不但使宫廷音乐从封闭走向开放，而且还带来了中晚唐宫廷音乐机构的增设。唐代宫廷音乐机构在初唐时只有太常寺一个，其中的太乐署与鼓吹署负责音乐表演。由于当时宴乐之风在宫廷中局部盛行，因而造成了太常寺中乐人数量的庞大。李峤《上中宗书》云："又太常乐户已多，复求访散乐，独持鼓者已二万员，愿量留之，余勒还籍，以杜妄费。"⑥ 因而玄宗登基之初，便新设了教坊与梨园，将太常寺中的俗乐乐人从中分离出去，使得唐代宫廷的音乐机构增至三个。玄宗此举措使得宫廷中雅俗的表演有了相对明确的职能分工，从而带来了音乐特别是俗乐的迅速发展。但是前文已言，就音乐需求而言，中晚唐较之初盛唐而言是骤增。之所以如此言说，是因为中晚唐特定的政治格局，大权旁落的帝王们纷纷纵情声乐，而宦官们出于固宠专权的政治目的，也利用手中控制宫廷俗乐管理权之便利，对宫廷宴乐之风推波助澜。这样一来，宫廷的音乐需求势必较之以前大大增加。前文在分析宴乐之风的全面盛行导致了中晚唐宫廷音乐从封闭走向开放时也指出，中晚唐的宫廷乐人不但要为宫廷服务，而且还要纷纷走出宫廷，服务于朝臣或藩镇。这样一来，宫廷音乐机构原有的乐人队伍必然很难适应这种需求。面对这种状况，中晚唐又在盛唐已有的音乐机构基础上

---

① 《中国戏曲论著集成》（一），第51页，北京，中国戏剧出版社，1959。
② 彭定求等纂辑《全唐诗》，第534卷，第6145页，北京，中华书局，1997。
③ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第548卷，第6388页，北京，中华书局，1997。
④ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第357卷，第4027页，北京，中华书局，1997。
⑤ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第687卷，第7970页，北京，中华书局，1997。
⑥ 董诰等编《全唐文》，第247卷，第2497页，上海，上海古籍出版社，1995。

增设了新的音乐机构——仗内教坊，同时宣徽院与左右神策军也参与了宫廷音乐的表演。

关于仗内教坊，任半塘先生曾有过论述，他认为仗内教坊与鼓吹署为同一机构，在宪宗年间迁移后消失："因元和前，左右教坊在光宅、长乐二坊，鼓吹教坊在宣平坊，鼎足而三。元和十四年将宣平之鼓吹教坊徙并长乐之左教坊内，遂犄角而二。"① 事实上，仗内教坊是中唐新设立的音乐机构，至迟在唐德宗建中年间已经建立。对此笔者已撰写过《唐代仗内教坊考》② 一文论述之，此处只作简要的说明。房次卿《唐故特进行虔王傅扶风县开国伯上柱国兼英武军右厢兵马使苏公墓铭并序》载墓主人苏日荣"主上龙飞，录功班爵，当监抚之日，有调护之勋，改右武卫大将军，充仗内教坊使。六师无阙，八音克谐"。③ 此处言仗内教坊设立于"六军"，而六军属于唐代禁军中的北衙禁军，可知仗内教坊隶属于北衙禁军，而鼓吹署隶属于南衙禁军，因此两者并不是同一个机构。虽然仗内教坊在宪宗朝曾迁移，但是并没有因此消失。张元孙《唐故仗内教坊第一部供奉赐紫金鱼袋清河张府君墓志铭并序》述及张渐的音乐生涯时，有"穆宗皇帝大悦，宠锡金章，隶供奉第一部。弥历二纪，荣密四朝"④ 之句。由于张渐自穆宗进宫直至去世时一直为仗内教坊乐人，所以从"弥历二纪，荣密四朝"来看，仗内教坊在穆宗、敬宗、文宗及武宗四朝都存在。由此可见，仗内教坊在中晚唐宫廷中存在的时间很长。

中晚唐宫廷中除了增设仗内教坊这一音乐机构之外，宣徽院与神策军也参加了宫廷音乐的表演。宣徽院设于中唐，由宦官负责管理，"唐中世后，置宣徽院，以宦者主之"。⑤ 它负责宫廷中的多项事务，徐度《却扫编》曰："宣徽使，本唐宦者之官，故其所掌皆琐细之事"，⑥ 音

---

① 任半塘撰《〈教坊记〉笺订》，第194页，上海，中华书局，1962。

② 《戏曲艺术》，2005年第3期，第43-46页。

③ 周绍良、周超编《唐代墓志汇编》，第1898页，上海，上海古籍出版社，1992。

④ 周绍良、周超编《唐代墓志汇编续集》，第961页，上海，上海古籍出版社，1992。

⑤ 司马光等撰，胡三省音注《资治通鉴》，第243卷，第7825页，上海，上海古籍出版社，1976。

⑥ 司马光等撰，胡三省音注《资治通鉴》，第243卷，第7825页，上海，上海古籍出版社，1976。

乐表演也是其中之一。从相关史料来看，宣徽院在中晚唐宫廷音乐活动中还一度非常活跃。在德宗朝，他们不但受到帝王的特别恩赐，而且还曾参加了宫廷的音乐建制活动。且看王溥《唐会要·杂录》与王谠《唐语林·补遗》中的两则材料：

> （元和）八年四月，诏除借债宣徽院乐人官宅制。自贞元以来，选乐工三十余人，出入禁中，宣徽院长出入供奉，皆假以官第，每奏伎乐称旨，辄厚赐之。及上即位，令分蕃上下，更无他锡，至是收所借。①
>
> （德宗）又召至宣徽，张乐使观焉。曰："设有舛乖，悉可言之。"（宋）沇沉吟曰："容臣与乐官商榷条奏。"上使宣徽使就教坊与乐官参议数日。②

从前一条材料来看，德宗朝曾施行过宣徽院乐人官宅制，这是朝廷对这些乐人的特别恩赐。虽然后来宪宗取缔了德宗朝宣徽乐人所享受的特别待遇，但是并没有因此取缔它的音乐表演职能。《唐语林》中的材料则直接表明，宣徽使曾和教坊乐官一起参与了宫廷的音乐建制活动。

宣徽院在穆宗与敬宗朝仍然非常活跃，王建《宫词一百首》："再三博士留残拍，索向宣徽作彻章。"③ 到了文宗朝，其发展有过变化。如在文宗执政前期，其中的乐人受到裁减，王直方《谏厚赏教坊疏》："陛下即位之始，宣徽教坊，悉令停减人数。"④ 但是这并不意味着宣徽院受到文宗的忽略。在执政之初，文宗曾致力于雅乐建制，以打击和铲除专权的宦官集团。李珏《唐文宗皇帝谥册文》："修雅乐而箫韶成音，戒逸游而灵囿望幸。遏外夷之教，羁縻殆绝；举中古之典，汪洋勃兴。"⑤ 在此

① 《唐会要·杂录》，王溥撰《唐会要》，第34卷，第630页，北京，中华书局，1955。

② 《唐语林·补遗》，车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第410页，济南，泰山出版社，2000。

③ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第302卷，第3439页，北京，中华书局，1997。

④ 董诰等编《全唐文》，第803卷，第3484页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑤ 董诰等编《全唐文》，第720卷，第3283页，上海，上海古籍出版社，1995。

期间，所创作的雅乐乐曲有两首，即《云韶法曲》与《霓裳羽衣舞曲》，[1] 其中《云韶法曲》就由宣徽院负责管理与表演。“甘露之变”后，文宗政治上已经心灰意冷，因此将宣徽院的法曲乐官遣散，“（开成二年）辛未，宣徽院《法曲》乐官放归”。[2] 但是，它在宫廷中的音乐表演职能直至晚唐都没有被取缔。唐段安节《乐府杂录·琵琶》云：“某门中有乐史杨志，善琵琶，其姑尤更妙绝。姑本宣徽弟子，后放出宫，于永穆观中住。自惜其艺，常畏人闻，每至夜方弹。”[3]

另外还有神策军。神策军属于北衙禁军，它的发展与唐代帝王对北衙禁军的重视密切相关。如唐玄宗曾用北衙禁军消灭了太平公主一派，故在开元二十六年（738）禁军扩充至四军。安史之乱中深得肃宗信任，进一步扩展为六军。到了德宗时，又将左右神策军加入其中，至此禁军由八军组成。神策军最初来自陇右，是唐中央的劲旅，德宗与宪宗曾多次用其出征藩镇，因而在中晚唐时期深受帝王宠信，在北衙禁军中地位最高。由于它深受帝王宠信，所以帝王经常出幸其中，这样一来，它逐渐地承担起一定的宫廷音乐表演使命。《旧唐书·穆宗纪》云：“丁亥，幸左神策军观角抵及杂戏，日昃而罢。”[4] 又：“自是凡三日一幸左右军及御宸晖、九仙等门，观角抵、杂戏。”[5]《旧唐书·敬宗纪》云：“甲子，上御三殿，观两军、教坊、内园分朋驴鞠、角抵。”[6]《旧唐书·宦官传》云：“初，帝（敬宗）常宠右军中尉梁守谦，每游幸；两军角戏，帝多欲右胜，而左军以为望。”[7] 在文宗朝，“李孝本二女配没右军，上取之入宫”，元胡三省注“右军”曰：“右神策军。”[8] 虽然“甘露之变”

---

① 《新唐书·礼乐志》，欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。

② 《旧唐书·文宗纪》，刘昫等撰《旧唐书》，第17卷，第568页，北京，中华书局，1975。

③ 《中国古典戏曲论著集成》（一），第52页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 刘昫等撰《旧唐书》，第16卷，第476页，北京，中华书局，1975。

⑤ 刘昫等撰《旧唐书》，第16卷，第479页，北京，中华书局，1975。

⑥ 刘昫等撰《旧唐书》，第17卷，第520页，北京，中华书局，1975。

⑦ 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第207卷，第5871页，北京，中华书局，1975。

⑧ 司马光等撰，胡三省音注《资治通鉴》，第245卷，第7925页，上海，上海古籍出版社，1976。

以后，神策军的音乐表演曾因为文宗在政治上的心灰意冷而一度沉寂，①但神策军的音乐活动并没有因此而停止，南唐尉迟偓《中朝故事》卷上："每岁樱桃熟时，两军各择日排宴，祇侯行幸，谓之'行从'。盛陈歌乐以至尽日，倡优百戏，水陆无不具陈。"②

以上是对唐代宴乐之风的分析，并由此考察它对于中晚唐宫廷音乐所产生的重大影响，指出中晚唐宫廷音乐从封闭走向开放，以及音乐机构在盛唐已有的基础上又增设了仗内教坊，同时宣徽院与神策军也参与其表演等，这些变化均与之关系密切。

作者简介：柏红秀，女，1975年生，江苏盐城人，文学博士，盐城师范学院文学院副教授，南京师范大学文学院博士后，从事中国古代音乐文学研究。

① 《新唐书·宦官传》："（泽潞刘从谏）累上书，暴指（仇）士良等罪，帝虽不能去，然倚其言差自强。自是郁郁不乐，两军毬猎宴会绝矣。"欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第207卷，第5873页，北京，中华书局，1975。

② 《唐五代笔记小说大观》，第1785页，上海，上海古籍出版社，2000。

楚声与乐府诗

◇郭建勋　张　伟
（湖南长沙，湖南大学文学院，410082）

提　要：原初楚声的音乐特性使之具备了派生乐府诗的条件，刘邦等汉初统治者对故楚文艺的热爱是汉乐府诗由楚声萌生的契机，并产生了《大风歌》、《郊祀歌》等一大批楚歌体乐府诗。楚声、楚辞作为一种重要的资源，被各时期的乐府诗广泛汲取和利用。楚声的悲怨特征造成了汉魏乐府"以悲为美"的音乐特色，而乐府诗的句式、篇章结构等方面，也深受楚辞的影响。

关键词：　乐府诗　楚声　派生

一

众所周知，乐府诗与音乐的关系非常密切，它最初产生于汉代。而战国、楚汉时期流行的楚声、楚辞，正是汉代乐府"歌诗"的直接源头。一般认为，先秦楚歌如《越人歌》、《沧浪歌》和屈原的《九歌》等，都是可以合乐歌唱的；而屈原的其他辞作如《离骚》、《九章》、《天问》等，则是在楚地民歌基础上的发展和扩衍，从其中一些篇目所保留的"乱"、"倡"、"少歌"之类的音乐用语来分析，它们同样是可以歌唱的，即使可能不再配以管弦，至少也是讲究抑扬节奏的徒歌韵语。也就是说，楚辞与音乐存在着一种天然的联系，而正是这一特点，使它具备了孕育、派生汉代乐府诗的重要条件。

巫风的盛行，导致了先秦时期楚国祭神歌舞的发达，《招魂》中"宫廷震惊，发《激楚》些"、《九歌·东皇太一》中"疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡"等描绘，便生动地记载了宫廷中楚歌演唱的壮观情景，而屈原的《九歌》则是在民间祭歌的基础上润色而成的，可见无论是宫廷还是民间，当时的楚国都堪称乐舞之邦。强秦的灭亡可以说是楚人的胜利，汉高祖最初建立的西汉政权，实际上是一个楚人控制的政权，其领导者大都保持着楚人的生活方式，具有楚人深恋故土乡音的典型气

质。而楚声、楚辞乃借助于这种楚人的故国情结和他们在政治上的强势地位，很快进入宫廷文艺，并逐渐风靡全国。所以谢无量说："夫汉之灭秦，凭故楚之壮气；文学所肇，则亦楚音始先。《大风》之歌，《安世》之乐，不可谓非汉代文学之根本也。"[①] 而"楚音"能大盛于汉初并催生出汉代乐府，汉高祖刘邦实乃关键人物。

刘邦起于原属故楚地区的丰、沛之间，对家乡风俗和音乐抱有一种与生俱来的热爱。《汉书·礼乐志》云："凡乐乐其所生，礼不忘本，高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。"《高祖本纪》也记载了他还乡沛中时作《大风歌》、慷慨起舞的情景。《汉书·礼乐志》曰：

> 初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作"风起"之诗，令沛中童儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。

根据上面的材料，再结合《史记·乐书》"孝惠……于乐府习常肄旧而已"、《汉书·礼乐志》"孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管"的记载来分析，惠帝时已有"乐府"和"乐府令"的设置，并在沛地常设120人为定员，担任刘邦"原庙"祭祀时歌唱和演奏《大风歌》的任务，因而至少此时已有了"乐府"这一机构的雏形。显然，汉代"乐府"的成立，与祭祀汉高祖的需要大有关联，那120位"歌儿"是"乐府"的早期固定乐员，而《大风歌》则是名副其实的早期汉代乐府作品。所以明人许学夷说："高帝《大风歌》，……乐府楚声也。"（《诗源辨体》卷3）此外，刘邦所用的《房中乐》，为唐山夫人所作，惠帝时更名《安世乐》，共17章，音乐纯用楚声乐曲，歌辞也在相当程度上沿袭了先秦楚歌的句式。故徐祯卿《谈艺录》赞曰："《安世》楚声，温纯厚雅；孝武乐府，壮丽奇宏。"而刘邦对戚夫人所唱的"楚歌"（又作《鸿鹄》），也是早期汉乐府的重要作品之一。胡应麟《诗薮·内篇》卷1云："四言盛于周，汉一变而为五言；'离骚'盛于楚，汉一变而为乐府。"汉乐府就是在上述浓厚的楚文化背景下，经由刘邦等原籍故楚重要政治人物的提倡与张扬，在楚声、楚辞这片沃土上滋生的。

《汉书·地理志》云："好恶取舍，动静亡常，随君上之情欲，故谓

---

① 谢无量《中国大文学史》第1卷，北京，商务印书馆，1924。

之俗。”作为开国君主，汉高祖的爱好和习惯必然得到继任者的尊重，得到世俗社会的推崇与附和，从而也就规定了汉代乐府的发展方向，使之在相当长的时期里继续受到楚声、楚辞的笼罩。汉武帝尤好艺文，他扩大了乐府的规模，确定了乐府制歌、采诗的制度。尽管那时大一统的文化观念已经形成，故他采集民间歌谣的范围，包括了“赵、代、秦、楚”等全国各地，但“楚声”仍然在其中占有首要地位。从宫廷郊庙之歌来看，司马相如等人奉诏制作的《郊祀歌》19章，基本保留着楚骚的形式和风格。刘勰《文心雕龙·乐府》曰：“暨武帝崇礼，始立乐府，总赵代之音，撮齐楚之气。延年以曼声协律，朱马以骚体制歌。”明人郝敬《艺圃伧谈》曰：“汉《郊祀》等歌，大抵仿《楚辞·九歌》而变其体。”清人叶矫然《龙性堂诗话初集》亦云：“汉《郊祀词》幽音峻旨，典奥绝伦，体裁实本‘离骚’。”《郊祀歌》与“楚骚”的血缘关系，已得到古今学者的一致认定。而《郊祀歌》和《安世房中歌》对后世宫廷乐府诗歌的影响极为深远。

二

楚声是乐府形成的基础，楚声的《郊祀歌》、《房中歌》及大量的楚骚体歌辞构成了早期汉乐府诗歌的主体。尽管随着时代的演进和乐府范围的扩大，从东汉开始，楚声在乐府中的统治地位有所削弱，但无论是在东汉，还是在魏晋南北朝隋唐，它仍然是历朝乐府的重要资源。《旧唐书·音乐志》言唐代“弹琴家犹传楚汉旧声”，这里传达给我们两个信息：其一是“楚汉”连称，唐人是将楚声与汉乐府视为一体的；其二则说明楚声至唐代还在为弹琴家所采用。而尤其值得注意的是，楚辞中的一些篇目和早期楚声乐府古题，又成为后世乐府新题派生的母体，研究乐府诗对楚声、楚辞的接受，对此是不能忽略的。

在《乐府诗集》的12类乐府诗歌中，除“郊庙歌辞”以外，以相和歌辞、琴曲歌辞、清商曲辞和杂歌谣辞吸收、保留楚声、楚辞的成分最多。为了清楚地说明这个问题，我们不妨逐类加以考辨。

先看“相和歌辞”。《乐府诗集》分宋以前历代“相和歌辞”为九类，即相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲和大曲。下面对其中与楚声有关的部分稍作分析：

（一）相和六引中的“箜篌引”。据《宋书·乐志》，“箜篌”这一

乐器产生于汉武时期，“古施郊庙雅乐，近世来专用于楚声”。《乐府诗集》卷26引《古今乐录》：“《箜篌引》歌瑟调。”可见“箜篌”先用于朝廷雅乐，到晋宋之际则专用于楚声的演奏；又瑟调本生于楚调，而“《箜篌引》歌瑟调”。故此曲必为楚声。

（二）相和曲中的《陌上桑》，又称《艳歌罗敷行》。左思《吴都赋》：“荆艳楚舞，吴愉越吟。”《文选》李善注曰：“艳，楚歌也。”“艳歌”即“楚歌”的别称，显然汉魏时《陌上桑》的乐曲依然使用艳歌楚声。考《宋书·乐志》与《乐府诗集》卷28皆录有《楚辞钞》“今有人”一篇，并都将其归入“陌上桑”曲，且此篇完全是对《楚辞·九歌·山鬼》的改写，当是汉魏人采楚歌古辞配乐而成。由此可证《陌上桑》曲与楚声的渊源。

（三）《乐府诗集》卷29引《古今乐录》，言“吟叹曲”古有八曲：《大雅吟》、《王明君》、《楚妃叹》、《王子乔》、《小雅曲》、《蜀吟头》、《楚王吟》、《东武吟》。其中《楚妃叹》与《楚王吟》自然是楚声。此外，《乐府诗集》中另有晚起的《楚妃吟》、《楚妃曲》、《楚妃怨》等题。

（四）《乐府诗集》卷26引《唐书·乐志》云：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。”今人王运熙认为“周房中乐即是周召二南”。[①]《诗经》中的“二南”均采自长江、汉水流域，音乐上属南方土乐即楚声系统，使用的乐器以丝竹为主体，歌辞也多用楚骚体的形式。既然“周房中曲”就是《诗经》中的南方歌曲《周南》、《召南》，而平、清、瑟三调为“周房中曲之遗声”，那么也就是楚风之遗声了。

（五）楚调曲有《白头吟行》、《泰山吟行》、《梁甫吟行》、《东武吟行》、《怨诗行》（《班婕妤》、《长门怨》、《玉阶怨》亦属“怨诗”）等曲，而尤以《怨诗行》影响最大。《怨诗行》一曲的本事，有“卞和刖足怨而作歌”与“班婕妤失宠怨而作歌”两种。所谓卞和作“怨歌”只是传说而已，实则是汉人据楚人卞和的悲剧而创“楚调怨诗”，因其哀怨特色，魏晋间又将班婕妤失宠之事引入此题，渐次成为主要抒发女性幽怨（包括“宫怨”）的一个题类。

---

① 王运熙《乐府诗述论》，第194页，上海，上海古籍出版社，1996。

（六）《乐府诗集》卷26云："又诸调曲有辞、有声，而大曲又有艳、有趋、有乱。……又大曲十五曲，沈约并列于瑟调。"大曲中多艳歌，体制上前有"艳"，后有"乱"或"趋"，这正是战国楚声、楚辞的体式特征。同时，沈约既然将大曲与瑟调并列，显然两者的音调是相同或相近的，而瑟调也是生于楚调的侧调。因而"大曲"也应该是楚声的脉流。

由上可知，相和歌辞的九个门类中，除"四弦曲"纯为蜀调外，其他八类都与楚声楚调存在着或密或疏的联系。也就是说，楚声作为一种先在的音乐资源，为相和歌所充分地吸收和利用了。所以王运熙说"楚声在相和歌中的地位重要，作用特别大",① 这个说法是相当准确的。

其次看"琴曲歌辞"。琴曲之乐以琴声为主，故称"琴曲"。《宋书·乐志》云："八音五曰丝。丝，琴、瑟也，筑也，筝也，琵琶、空侯也。"可见琴与瑟为同类乐器，而先秦时期楚国正是琴、瑟最流行的地区。《荀子·劝学》："昔者瓠巴鼓瑟，而流鱼出听。"《列子·汤问》："瓠巴鼓琴，而鸟舞鱼跃。"作为楚人的瓠巴，琴瑟双绝，是我国最早的著名琴师之一。当时楚国能产生这样杰出的琴师，琴瑟的普遍流行是必要的前提和基础。

琴曲包括畅、操、引、弄等名目，而操、引为其主要成分。古琴曲九引中《楚引》、《箜篌引》属楚声系统，《琴引》亦为《楚引》的别支。《史记·宋微子世家》裴骃《集解》引《风俗通义》："其道闭塞忧愁而作者，命其曲曰操。"清人许印芳《诗谱详说》亦云："琴操之作，韵语而兼散文，古诗而兼骚体，亦乐府之类也。""操"是表达处境困窘之忧愁的曲子，与骚体"兮"字句一唱三叹的抒情特点正相适应，故《琴操》所载多为骚体。尽管《乐府诗集》中所录《拘幽操》之类采自《琴操》的作品，均是后人的伪作，但南朝的这些托古之作、乃至后来的"操"之所以多用骚体的形式，与楚声哀怨的传统大有关系，因为只有选用了这种形式，才能淋漓尽致地抒发那种身处困境的忧愁。故朱熹《楚辞后语》卷四引晁氏曰："操，亦弦歌之辞也，其取兴幽渺，怨而不言，最近'离骚'。"并录韩愈《琴操》等作四篇，曰："十操取其四，以近楚辞。"《乐府诗集》"琴曲歌辞"中与楚声、楚辞关系密切的曲子有《白雪歌》、《龙丘引》、《力拔山操》、《大风起》、《八公操》、《胡笳

① 同上书，第191页。

十八拍》、《宛转歌》等。

再其次看“清商曲辞”。郭茂倩在《乐府诗集》中将其分为六个大类：吴声歌曲、神弦歌、西曲歌、江南弄、上云乐、雅歌。清商曲辞虽然是晚起的曲调，但同样也受到了楚声的沾溉。从所用乐器看，清商乐与楚声一样，以琴、瑟、箫、笛、箜篌等丝竹器乐为主，其风格亦同样具有哀怨的特色。从渊源上看，清商乐由旧相和曲演变而来，而汉代相和歌以楚声为主体，故楚声实为其远源。从地域上看，吴歌产生的主要地区建业固然是广义的楚地，而西曲更是产于“荆楚”中心地区江陵一带，其中有些曲子便直接以楚地名之，如《石城乐》、《襄阳乐》、《雍州曲》、《江陵乐》、《那呵滩》、《常林欢》等。刘师培说：“江汉之间，古称荆楚，故南音谓之楚声。”① 基于上述原因，清商曲辞尤其是产生于江陵的西曲系统，作为故楚地区的民歌，自然会有意无意地继承吸取一些传统楚声的因子。如《朝云曲》出于《高唐赋》，《阳春曲》、《采菱歌》本来就是古代的楚歌名，而《游女曲》则出于先秦南方民歌《诗经·汉广》“汉有游女，不可求思”的诗句。

最后看“杂歌谣辞”。此类中所收楚歌体作品颇多，上文已述及的汉代君主和皇室成员的楚歌多入其中，汉代的其他楚骚体作品如李陵《别歌》、梁鸿《五噫歌》、民谣《皇甫嵩歌》也收在此类。另外还有《鸡鸣歌》、《吴楚歌》等。

除上述四类，楚声、楚辞作为一种重要的资源，也为《乐府诗集》其他门类所吸收或凭借。例如“杂曲歌辞”中，曹植《远游篇》、王褒《轻举篇》出自《楚辞·远游》“悲时俗之迫厄兮，愿轻举而远游”，曹植《飞龙篇》出自《离骚》“为余驾飞龙兮，杂瑶象以为车”，傅玄《秋兰篇》出自《离骚》“秋兰兮蘼芜，罗生兮堂下”，李贺《浩歌》出自《九歌·少司命》“望美人兮不来，临风怳兮浩歌”，江淹《古别离》及后世《生别离》、《长别离》、《远别离》等题也出自《少司命》“悲莫悲兮生别离”，沈君攸《羽觞飞上苑》出自《楚辞·招魂》“瑶浆蜜勺，实羽觞些”，王融《思公子》出自《九歌·山鬼》“风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧”，谢朓《王孙游》出自《楚辞·招隐士》“王孙游兮不归，春草生兮萋萋”。又如“近代辞曲”中的《竹枝》，本出于巴渝，“刘禹锡在沅湘，以俚歌鄙陋，乃依骚人《九歌》作《竹枝》新辞九

① 《刘申叔先生遗书》，第 15 卷，宁武南氏 1936 年铅印本。

章，教里中儿歌之”（《乐府诗集》卷81）。再如“新乐府辞”中崔涂的《湘中弦》、孟郊的《湘弦怨》、庄南杰的《湘弦曲》，皆承古题《湘妃怨》而来，诗中多写楚地之风物、怀楚地之传奇；刘禹锡的《堤上行》出于清商西曲《襄阳乐》，而《襄阳乐》为六朝楚曲，乃古楚歌之遗声；刘禹锡的《竞渡曲》出于古楚地伤招屈原的旧俗。

从上面的分析可知，除郊庙歌辞之外，乐府中保留楚声最多的是相和歌辞等四类。就整个乐府诗对传统楚声、楚辞资源的吸收利用而言，大略有以下几种情况：其一是产生于汉代的早期乐府歌诗，它们直接承继战国楚声的余绪，在歌咏、吟诵的声音形式和歌辞的语言体式上，都没有很大的改变，如汉《郊祀歌》、《安世房中歌》、汉皇室成员的楚歌等；其二是东汉魏晋时期故楚地区的土乐，它们的乐曲声调大体上还保留着古代楚声的风格，但歌辞已不再是纯粹的骚体了，如相和歌辞中的楚调曲、瑟调曲等相当多的作品；其三是六朝时期以江汉西曲为核心的南方新乐，它们是新时代的楚声，其乐曲在对原初楚声继承的基础上有所变化，如清商曲辞中的《襄阳乐》、《江陵乐》、《石城乐》等；其四是魏晋以来由“楚辞”某个篇目或诗句派生出来的文人乐府诗，它们与音乐的关系已经非常疏远，失去了倚声歌唱的功能，实际上只是一种书面化的诗歌，如曹植《远游篇》、傅玄《秋兰篇》、江淹《古别离》、王融《思公子》等；其五是唐代诗人据楚地传说或汉魏以来的乐府楚声改造而成的新乐府辞，它们属原初楚声的远嗣，是间接地利用古代楚声的资源，如刘禹锡《竞渡曲》、《堤上行》等。

三

楚声、楚辞既然是乐府的渊源和重要资源，那么乐府的音乐特性、形式体制和艺术手法受其浸淫也就是不可避免的。近人陈思苓认为，屈宋时期的楚声用丝竹之器、清声之律，其音高而激，其韵清而秀，其调哀而伤，音乐上的基本风格悲怨凄美，哀婉动人。① 所谓“丝声哀，竹声滥”（《礼记·乐记》）、“丝竹之凄唳”（《吴越春秋·吴王寿梦传》），即指此特点。又《九歌》系屈原在楚民歌的基础上润色而成，其中亦多思慕不得的悲伤、命运乖忤的悲怨和战败身亡的悲愤；而屈原、宋玉的

① 陈思苓《楚声考》，《文学杂志》第3卷，第2期，1948。

其他辞作，也无不弥漫着浓重的悲剧气氛和怨愤不平的情绪。所以朱熹说屈辞“尤愤懑而极悲哀，读之使人太息流涕而不能已”（《楚辞集解·九章序》）。由歌辞的情感内容便可推知，其乐曲风格或吟读声调必定也是悲怨激愤的。楚声、楚辞这种悲怨特征，对后代尤其是汉代乐府的影响是巨大的，这可以从两个方面来理解。

其一是汉代早期由皇室成员所创作的楚歌体乐府诗，几乎无一例外地承袭了楚声哀怨的传统，抒发的全都是悲伤愤激的情绪：汉高祖刘邦的《大风歌》是衣锦还乡时忧虑天下的悲歌，其“慷慨伤怀”（《史记·高祖本纪》），有一种四顾茫然的孤独感和天意难测的忧惧感；刘邦之子赵王刘友因遭吕后迫害，被幽饿死，死前作《幽歌》一首，情感愤激而悲痛；汉武帝的《秋风辞》由秋天草木黄落、大雁南飞的自然景象，联想到季节的更迭与时光的流逝，于是悲从中来，发出“欢乐极兮哀情多”的迁逝之叹；武帝之子燕王刘旦的《歌》和广陵王的《瑟歌》，均为谋夺帝位失败后，“以绶自绞而死”（《汉书》本传）之前的绝命辞，自然悲恸欲绝；江都王建之女刘细君，以公主的身份远嫁异国乌孙，心中悲伤，乃作《悲愁歌》，在简单的歌辞中寄寓着她青春被毁的不幸和思乡难归的沉痛心情，朱熹读后评曰“词极悲哀”（《楚辞后语》卷2）；东汉少帝刘辩被董卓逼饮毒酒，临死前与其妃唐姬各为“楚歌”一首，“因泣下呜咽，坐者皆歔欷”（《后汉书·皇后传》），国亡身死，哀伤绝伦，故胡应麟言此二歌“意极凄惨”（《诗薮·外篇》卷1）。汉皇室成员皆非文人，这些作品更不是有意为之，而大多是在一种特定情境中自然生发的产物，清人费锡璜《汉诗总说》认为它们“皆到发愤处为诗，所以成绝调，亦不论其词之工拙，而自足感人”。之所以“感人”，是因为它们属战国“楚声”、“楚歌”的嫡传，在血缘上继承了原初楚声那种率真自然、慷慨愁绝的抒情风格。

其二是造成了汉魏乐府“以悲为美”的音乐特色。战国楚声因汉高祖等人的喜爱提倡，于汉初引入宫廷，成为汉代庙堂乐歌的主要形式，并迅速扩展到全国的大部分地区，从而使其悲怨风格笼罩了整个汉魏乐坛。马融《长笛赋序》说他闻笛声，“甚悲而乐之”；阮籍《乐论》载“桓帝闻楚琴，凄怆伤心，倚房而悲”。直到正始时代，嵇康在《琴赋》中犹云：“称其材干，则以危苦为上；赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为贵。”显然魏晋时的音乐，依然尊崇“危苦”、“悲哀”的风格。

日本学者青木正儿说："一方面楚声楚歌从汉初到武帝时甚流行，这为着给予影响于前汉乐府的诗形上，故当时的乐府不少《楚辞》的诗形的。"① 他说的"前汉乐府"，主要是指汉《郊祀歌》、《安世房中歌》和《大风歌》等楚歌体作品。其实，以楚骚"诗形"作乐府诗，不仅在西汉是一种流行的风气，而且在两晋、南朝和唐代也并非少见。据笔者的粗略统计，晋有傅玄《吴楚歌》、《西长安行》、《车遥遥篇》、《昔思君》、《历九秋篇》等五篇，实际上，他的《惊雷歌》、《拟四愁诗》，还有夏侯湛的《长夜谣》、《山路吟》、《离亲咏》，以及石崇的《思归叹》，也可视为楚骚体的乐府诗，只不过未录入《乐府诗集》而已。南朝有谢灵运《鞠歌行》、柳恽《芳林篇》，隋有王通《东征歌》等。唐代楚骚形式的乐府诗更多，如唐"郊庙歌辞"中的《豫和》、卢照邻《明月引》、王叡《公无渡河》、王维《祠渔山神女歌》二首、僧贯休《杞梁妻》、元结《补乐歌》十章等，又宋之问《高山引》、《下山歌》、《冬宵引》、《嵩山天门歌》、卢照邻《怀仙引》等，也是骚体乐府诗。当然，这远不是唐代此类诗歌的全部。大量楚骚体乐府诗的存在，足可说明楚辞在句式上对乐府诗的深刻影响。

如前所述，早期乐府诗与音乐的关系极为密切，乐府歌辞必须有鲜明的节奏感和音节的缓促变化，而战国楚歌的"兮"字句如"表独立兮山之上，云容容兮而在下"（《山鬼》），既整齐有序，又能通过使用极为灵活的语气词"兮"字的调节，形成抑扬缓急的各种变化，以适应乐曲和演唱的需要，这也就是汉代乐府大量采用楚歌句式的重要原因。另一方面，由于楚歌中的"兮"字只是一个声音符号，并无实在的意义，因而在长期配乐的过程中，很容易朝逆向的两极演化：或者被省略，由一个短暂的停顿所代替；或者被实化，由一个实词所代替。其结果便是由"○○○兮○○○，○○○兮○○○"演变成两种句式，即第一式"○○○，○○○；○○○，○○○"、第二式"○○○，○○○，○○○○○○○"。例如《史记·乐书》中的《天马歌》"太一贡兮天马下，沾赤汗兮沫流赭"，在《汉书·礼乐志》中变成了"太一况，天马下；沾赤汗，沫流赭"。又如《楚辞·山鬼》"若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝"，在《宋书·乐志》所录《今有人》中变为"今有人，山之阿，被服薜荔带女萝"。变化了的两种句式与原来楚歌的"兮"字句，

① 青木正儿《中国文学发凡》，第43页，上海，上海商务印书馆，1936。

意义完全一样，配乐或朗读时的节拍和语音长度也相同，但更便于多人的合唱，也易于与音乐、鼓点相配合。同时，第一式由两个三字顿相连接，整齐有序，风格典雅，适用于铺排与歌颂，故从汉至唐代的“郊庙歌辞”有相当多的篇目采用此式，如南朝齐代的《黑帝歌》歌辞：“岁既暮，日方驰。灵乘坎，德司规。玄云合，晦鸟归。”第二式由三字顿与七言句相配，构成一种节奏鲜明、跌宕起伏的音响效果，能更好地表现那种慷慨激昂的情绪，或深忧绵邈的情思，故汉以来民歌多用之。如汉乐府《战城南》“战城南，死郭北，野死不葬乌可食”，《平陵东》“平陵东，松柏桐，不知何人劫义公”。又由此衍生出各种各样三、七言配合的形式，如梁武帝《江南弄》中的一首：“游戏五湖采莲归，发花田叶芳袭衣。为君侬歌世所希。世所希，有如玉。江南弄，采莲曲。”可以说，三言和七言是历代乐府诗两种十分重要的句式，而这两种句式便是从楚歌演变过来的。

作者简介： 郭建勋，男，1954年出生，湖南涟源市人，文学博士。现为湖南大学文学院教授，主要从事中国古代文学的教学与研究。出版过《汉魏六朝骚体文学研究》、《先唐辞赋研究》、《楚辞与中国古代韵文》、《辞赋文体研究》等著作。

张伟，女，1983年出生，湖南岳阳市人。现为湖南大学文学院硕士生。

楚调和汉乐府的写作时地

◇黄震云
（北京，中国政法大学中文系，102249）

提　要：文章指出，汉武帝时代，由于窦太后反对儒家礼乐的缘故，在太乐宫以外另设上林乐府，以定郊庙之乐，接受四方贡献，并采各地歌谣，然后由李延年协律。但协律定音不是以钟为均，所以保存了歌诗的缘情绮丽特色，汉代的俗乐，也就是汉乐府，因此形成。楚调只是雅乐的移风易俗，是礼崩乐坏以后楚国编钟定音的礼乐，初以二南为对象，后改名安世乐，成为雅俗之间具有地域特色的一部乐府作品。

关键词：　汉乐府　写作时地　楚调

汉乐府相和歌与楚调、楚声

对于相和歌，目前权威的解释还是来自《乐府诗集》卷二十六“相和歌辞一”云：

> 《宋书·乐志》曰：“相和，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。”其后晋荀勖又采旧辞施用于世，谓之清商三调歌诗，即沈约所谓“因弦管金石造歌以被之”者也。《唐书·乐志》曰：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。”……又诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。又大曲十五曲，沈约并列于瑟调。今依张永《元嘉正声技录》分于诸调，又别叙大曲于其后。唯《满歌行》一曲，诸调不载，故附见于大曲之下。其曲调先后，

亦准《技录》为次云。①

根据《乐府诗集》，相和歌最早出自汉代，以丝竹定调演奏，所谓更相和就是指在演奏时还要合丝竹的音调，这就是说这是在传统音乐的基础上纳入丝竹演奏的对象，实际上就是我们现在说的俗的成分。后来魏明帝分为二部，再后来就是清商三调歌诗，皆是依声填词之作，而其来源是周代的房中乐。什么是周代的房中乐？考《仪礼·燕礼》卷六说："若与四方之宾燕，媵爵曰：臣受赐矣。臣请赞执爵者。相者对曰：吾子无自辱焉，有房中之乐。"郑玄注说："弦歌周南、召南之诗，而不用钟磬之节也。谓之房中者，后、夫人之所讽诵，以事其君子。"② 这样看来，房中乐原来是指周南和召南，在燕四方宾客的时候也会用来演奏。后夫人在后宫也会用来作为劝谏用，所以称为房中了。作为房中乐的周南、召南，已经不全是礼乐的雅乐了，因为失去了雅乐的标志之一，也就是钟磬之节，称为丝竹之乐了。《史记》卷24《乐书》曾经专门论及说：

(孔）子曰："居，吾语汝。夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周召之治也。且夫武，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陕，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子，夹振之而四伐，盛（振）威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至也。且夫女独未闻牧野之语乎？武王克殷反商，未及下车，而封黄帝之后于蓟，封帝尧之后于祝，封帝舜之后于陈；下车而封夏后氏之后于杞，封殷之后于宋，……马散华山之阳而弗复乘；牛散桃林之野而不复服；车甲弢而藏之府库而弗复用；倒载干戈，苞之以虎皮；将率之士，使为诸侯，名之曰'建櫜'：然后天下知武王之不复用兵也。散军而郊射，左射狸首，右射驺虞，而贯革之射息也。"③

乐以成像，南是三成的结果，也就是二南的本义，像来之周公、召

① 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第376页，北京，中华书局，1979。
② 《仪礼》，第6卷，第8页，嘉庆甲戌《仪礼郑氏注》宋本重刊。
③ 司马迁《史记》，第24卷，第1229页，北京，中华书局，1959。

公分陕而治，以崇天子，威于中国的情形，因此是国之栋梁，也是诸侯的榜样，所以后来周宣王在危难时期尚能饮诸侯并演奏二乐，以警戒诸侯，申天子神威。汉代承其传统，并无新意，本不作话题，但不同的是汉高祖听的房中乐是楚调，一般的著作都理解为楚声，其实声、调大为不同。调是宫调，声指歌声，也作羊吾夷伊那何之类。对于楚调，近年出土的曾侯乙钟里有一段重要的文字说明：

曾侯乙作诗，商角、商征，割姑洗之商角，羸嗣之宫，羸嗣之在楚为新钟，其在齐为吕音，姑洗之商曾，穆音之宫，穆音之在楚为穆钟，其在周为厉音，太族之宫，其反，在晋为盘钟，羸乱之宫角，蕤宾之宫曾。(《殷周金文》第二册)

礼崩乐坏是什么意思？过去我们一直没有深究其含义。周代的礼乐都是用编钟定标准音，全国统一，据此我们看出，礼崩乐坏不仅仅是说礼乐征伐不再从天子出，而是说诸侯自己制造编钟定音，所以形成了自己的音乐，也就是调，如曾侯乙钟所示，羸嗣之宫在楚为新钟，在齐为吕音，穆音之宫在楚为穆钟，其在周为厉音，太族之宫，其反，在晋为盘钟。虽然曾侯知道周乐与楚、晋的音乐之异同，但是后人已经无法知道了。用什么乐器定调，在我们看来或许未必有多大了不起，但是古人却很在意。关于礼崩乐坏，《论语》卷九《阳货第十七》说：

子曰："恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。"子曰："予欲无言。"子贡曰："子如不言，则小子何述焉？"子曰："天何言哉？四时行焉，百物生焉，天何言哉？"孺悲欲见孔子，孔子辞以疾。将命者出户，取瑟而歌。使之闻之。宰我问："三年之丧，期已久矣。君子三年不为礼，礼必坏；三年不为乐，乐必崩。旧谷既没，新谷既升，钻燧改火，期可已矣。"

按照宰我之言，礼崩乐坏的时间就是三年时间。为什么郑声能够乱雅？孔子也不知道，但他觉得很严重，就像紫色染乱了红色。他又说"予欲无言。"而对待郑声的态度和处理办法，孔子还是出了一招：

颜渊问为邦。子曰："行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则

韶舞。放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”子曰：“人无远虑，必有近忧。”子曰：“已矣乎！吾未见好德如好色者也。”（卷八　卫灵公第十五）

孔子的方法就是放郑声，让郑声在朝廷没有地位，以韶舞代替郑声。这一春秋时代儒家的观念在汉代逐步失去权威性，所谓礼乐代有不同，要看君王的好恶来决定。地域文化的怀念与重兴让楚声在汉代取得了权威性的地位。《汉书·礼乐志》卷22说：

又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。①

由上述可知，所谓楚调就是楚国用自己的编钟定宫调的音乐。那么，楚国人用自己的宫调演奏周南、召南当然也就形成了自己的旋律特色，在楚地也广泛流传。丰沛本属于楚地，乡音就是楚调，因此楚调得到汉高祖的喜欢，所以后宫仍然用楚调来演奏歌唱。可是这只是汉高祖初年的情景，后来随着汉代律吕的统一，房中乐已经不再用楚调，而是汉调了。《汉书·礼乐志》说“孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。”把二南更名为安世可以理解，而备箫管就是将楚调改为汉律宫调了。我们注意到并不是丝竹更相和，而是以竹来定音，所以郭茂倩的说法与事实还是有些出入，至少未能概全。

至于丝竹更相和只是汉代楚调演奏的乐器使用的新的形式，并不是楚调的本质。相和合乐历来如此，还在尧舜时代就已经形成。《尚书·尧典》说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”② 就是说诗言志必须通过与声律的和谐才能实现完美，达到神人以和的境界。和就是相和，乐器要和弦，还要与声音选择的基本音相和，与声腔配合。“同声相应谓之和”这是我国最早的诗歌声律理论。后来，《礼记·乐记》进一步指出：“诗，言其志也，歌，咏其声也，

① 班固《汉书》第22卷，第1043页，北京，中华书局，1962。

② 孔颖达等撰《尚书》，第9页，北京，中华书局，1998。

舞，动其容也。三者本乎心，然后乐气从之。”① 比较清楚地指出诗、歌、舞蹈各自的形式作用，三位一体，但又各自独立。这是中国诗学的重要传统与基本理论，依律调韵，声韵定式是古典诗歌的写作规律。至于雅俗很大程度上决定于定均的乐器。唐代白居易的《与元九书》中还坚持认为，写诗的时候就要考虑文辞与乐器以及歌唱的音色相和，就必须在诗歌的押韵的声韵调上体现出来。但是，受传统永明体理论的影响，一般认为，押韵艺术只是格律诗的艺术，显然不确。

对于楚调的特色，除了音律的本质特征以外，在乐器和节奏、声折上相应的都有一些变化。从《诗经》与楚辞的乐器表达看，确实有所差异。《诗经》中咏竹或与竹有关的作品共有 36 首，主要是写竹制品。关于乐器的不多。《邶风 · 简兮》说：“左手执龠，右手秉翟。”②《王风 · 君子阳阳》说：“左执簧，右招我由房。”③《秦风 · 东邻》说：“既见君子，并坐鼓瑟。”④《小雅 · 鹿鸣》说：“我有嘉宾，鼓瑟吹笙。吹笙鼓簧，承筐是将。”⑤《小雅 · 巧言》说：“巧言如簧。”⑥ 又《商颂 · 那》说：“嘒嘒管声。”⑦《小雅 · 鼓钟》说：“笙磬同音。以雅以南，以龠不僭。”⑧《周颂 · 有瞽》说：“箫管备举。”⑨ 一共提到了箫管笙龠簧 5 种竹制乐器，而簧一般作为乐器总称，所以实际上只有 4 种。楚辞的竹制乐器更少，《东皇太一》说：“疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。”⑩《东君》说：“絚瑟兮交鼓，箫钟兮瑶虡。鸣篪兮吹竽，思灵保兮贤姱。”⑪ 节引申为节拍之意。竽、箫、篪是竹制乐器。除了钟、箫以外，皆为楚地独有。从此似可以提出如下的看法，南北诗乐文化有相同处，也有不同处，不存在天壤之别。从《汉书》的记载看，汉代的三调相和歌在归属上、在乐器上都发生了变化，结构上也延续了乱的传统，增加了艳和

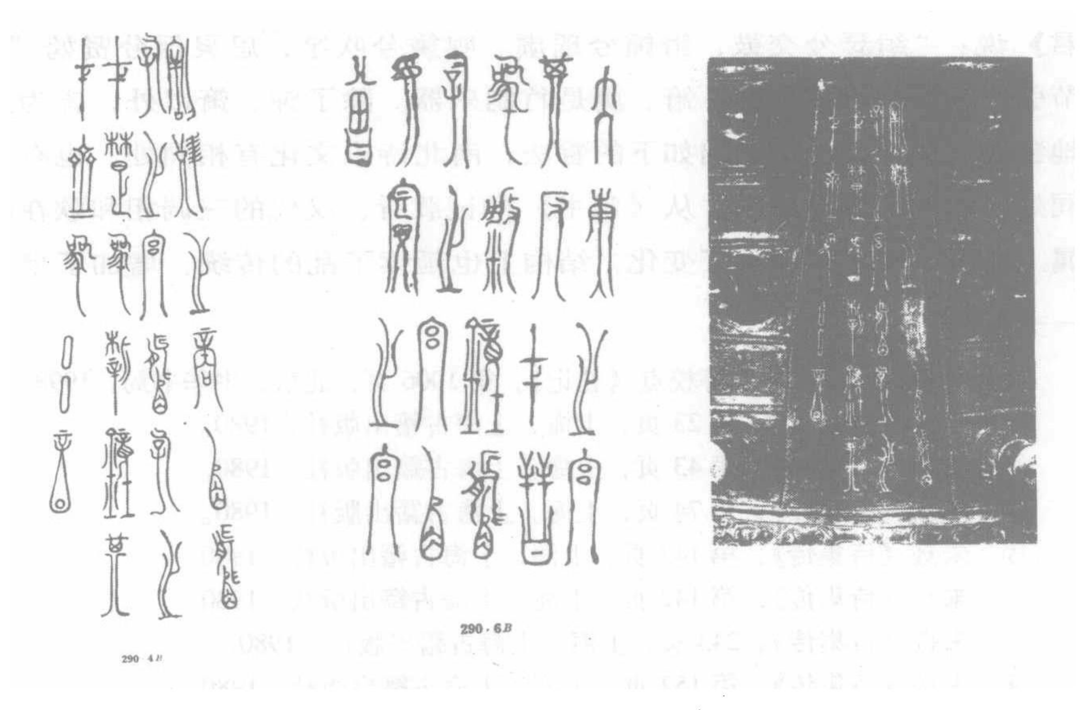
---

① 孙希旦撰，沈啸寰等校点《礼记》，第 1006 页，北京，中华书局，1998。
② 朱熹《诗集传》，第 23 页，上海，上海古籍出版社，1980。
③ 朱熹《诗集传》，第 43 页，上海，上海古籍出版社，1980。
④ 朱熹《诗集传》，第 74 页，上海，上海古籍出版社，1980。
⑤ 朱熹《诗集传》，第 143 页，上海，上海古籍出版社，1980。
⑥ 朱熹《诗集传》，第 142 页，上海，上海古籍出版社，1980。
⑦ 朱熹《诗集传》，243 页，上海，上海古籍出版社，1980。
⑧ 朱熹《诗集传》，第 152 页，上海，上海古籍出版社，1980。
⑨ 朱熹《诗集传》，第 229 页，上海，上海古籍出版社，1980。
⑩ 洪兴祖《楚辞补注》，第 56 页，北京，中华书局，2002。
⑪ 洪兴祖《楚辞补注》，第 75 页，北京，中华书局，2002。

趋等具有时代气息的风格，而后来内容上主要是新词，尽管如此，基本目的价值仍是一致的。也许正因为乐器的变化、宫调声折的调整、内容的创新，所以汉代的房中乐有自己的声折旋律。至于楚声，则主要指的是楚音，大致相当于湖南、湖北话。

这些乐器的演奏不仅仅是乐器本身，而是性质的规定。《礼记·乐记》说："钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武。君子听钟声，则思武臣。石声磬，磬以立辨，辨以致死。君子听磬声，则思死封疆之臣。丝声哀，哀以立廉，廉以立志。君子听琴瑟之声，则思志义之臣。竹声滥，滥以立会，会以聚众。君子听竽、笙、箫、管之声，则思畜聚之臣。"类似的说法其实还有很多，包括五音、七音都有象征意义和规定。也是我们区分礼乐的根据，因为这本来就是古人礼乐形成的思考与原理。礼乐一体，同样的歌诗用不同的乐器演奏使用在不同的场合，表达不同的含义，大合乐则是另外一回事。这样，回过头来看，汉代开始的房中乐区别主要在乐器上，后来汉代朝廷用乐也是两类，所以出现雅俗之分。

由此我们认为，雅乐以外的东西都可以说是郑声，但更多的还是指比慢、流行之声。



汉代乐府诗的写作时间地点

1977年，在秦始皇陵墓附近出土的秦代编钟，镌有乐府二字，表明

秦代已有乐府。也因此，引起了学界对汉代乐府何时产生问题的重新讨论。之前，王运熙《乐府诗论丛》之《汉武帝始立乐府》已经进行过详细的考证，说："汉魏六朝人的记载，往往把太乐官署简称为乐府，因而又称太乐令为乐府令。《史记》、《汉书》所载武帝以前的乐府和乐府令，实指太乐和太乐令。"① 认为乐府的提法是指向不同，与汉武帝时候立的汉乐府不同，但没有继续深究。事实大致如此。从上面的分析我们看出，汉代的房中乐并不是独立创作，主要是器之变化，而不是内容或者本质的改变。但从汉武帝立乐府以后，情况则明显不同。所谓的汉乐府诗歌也正是从汉武帝开始立乐府开始发生。

从理论上说，汉乐府的建立应该在京城，但是事实上不是，而是在上林苑。《汉书·礼乐志》卷22：

> 至武帝即位，进用英隽，议立明堂，制礼服，以兴太平。会窦太后好黄老言，不说儒术，其事又废。后董仲舒对策言……是时，上方征讨四夷，锐志武功，不暇留意礼文之事。……汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。大祝迎神于庙门，奏《嘉至》，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏《永至》，以为行步之节，犹古《采荠》、《肆夏》也。干豆上，奏《登歌》，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终，下奏《休成》之乐，美神明既飨也。皇帝就酒东厢，坐定，奏《永安》之乐，美礼已成也。又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。②
>
> 初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作"风起"之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。文、景之间，礼官肄业而已。至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就干位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、

① 王运熙《乐府诗论丛》，第10页，上海，古典文学出版社，1958。

② 班固《汉书》，第22卷，第1031－1043页，北京，中华书局，2002。

楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛，天子自竹宫而望拜，百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。……是时，河间献王有雅材，亦以为治道非礼乐不成，因献所集雅乐。天子下大乐官，常存肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙皆非雅声。然诗乐施于后嗣，犹得有所祖述。昔殷周之《雅》《颂》，乃上本有娀、姜原，禼、稷始生，玄王、公刘、古公、大伯、王季、姜女、大任、太姒之德，乃及成汤、文、武受命，武丁、成、康、宣王中兴，下及辅佐阿衡、周、召、太公、申伯、召虎、仲山甫之属，君臣男女有功德者，靡不褒扬。功德既信美矣，褒扬之声盈乎天地之间，是以光名著于当世，遗誉垂于无穷也。今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于锺律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。①

根据资料，汉武帝兴乐府的地点确实在上林，所以又叫上林乐府。上林乐府主要有以下几方面的成就：1. 定郊祀之礼，祠太一于甘泉，祭后土于汾阴。2. 立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。掖庭乐府为大乐宫，也就是太乐。3. 以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。汉武帝住在竹宫之中，百官侍祠。4. 乐府诗歌都不是雅声，因此就是郊庙诗歌，也未有祖宗之事，八音调均，又不协于锺律。5. 汉乐府的制作过程是根据写作的或者献来的或者采来的都是先诵，然后用八音调均，最后让李延年等协律，但不是钟律，应是竹律，然后作为歌唱或者演奏。所以汉乐府的制作不仅仅是来自民歌，而是全新的政府行为，是集体创作编订。其声折主要是五言诗或者杂言诗。所以，后来的班固《两都赋序》说：

或曰："赋者，古诗之流也。"昔成、康没而颂声寝，王泽竭而诗不作。大汉初定，日不暇给。至于武、宣之世，乃崇礼官，考文章。内设金马、石渠之署，外兴乐府、协律之事，以兴废继绝，润

① 班固《汉书》，第22卷，第1045－1070页，北京，中华书局，1962。

色鸿业。是以众庶悦豫，福应尤盛，白麟、赤雁、芝房、宝鼎之歌，荐于郊庙。神雀、五凤、甘露、黄龙之瑞，以为年纪。故言语侍从之臣，若司马相如、虞丘寿王、东方朔、枚皋、王褒、刘向之属，朝夕论思，日月献纳。而公卿大臣御史大夫婚儿宽、太常孔臧、大中大夫董仲舒、宗正刘德、太子太傅萧望之等，时时间作。或以抒下情而通讽谕或以宣上德而尽忠孝，雍容揄扬，着于后嗣，抑亦《雅》《颂》之亚也，故孝成之世，论而录之。盖奏御者千有余篇，而后大汉之文章，炳焉与三代同风。①

所谓外兴乐府、协律之事，就是指上林，汉乐府诗歌主要有写作、献纳、整理三个途径，这些作者都是当时的名流。有意思的是司马相如不仅创作，也从事献纳，其作者包括董仲舒等很多人。到汉成帝时候数量在千篇以上，说明数量很大。后来一些没有姓名的作品像古诗十九首等也许就是他们写作，不可能是下层小知识分子的消遣之作。关于上林，汉代的典籍中常有涉及，以司马相如的《上林赋》最为最著名：

且夫齐楚之事又焉足道邪！君未睹夫巨丽也，独不闻天子之上林乎？左苍梧，右西极，丹水更其南，紫渊径其北；终始霸产出入泾渭；酆镐潦潏，纡馀委蛇，经营乎其内。荡荡兮八川分流，相背而异态，东西南北，驰骛往来，出乎椒丘之阙，行乎科洲淤之浦，经乎桂林之中，过乎泱莽之野。汩乎混流，顺阿而下，赴隘陕之口，触穹石，……于是乎离宫别馆，弥山跨谷，高廊四注，重坐曲阁，……于是乎游戏懈怠，置酒乎昊天之台，张乐乎胶葛之宇，撞千石之钟，立万石之；建翠华之旗，树灵鼍之鼓。奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌，千人唱，万人和，山陵为之震动，川谷为之荡波。巴俞宋蔡，淮南干遮，文成颠歌，族局递奏，金鼓迭起，铿锵，洞心骇耳。荆吴郑卫之声，《韶》《濩》《武》《象》之乐，阴淫案衍之音，鄢郢缤纷，《激楚》结风，俳优侏儒，狄之倡，所以娱耳目而乐心意者，丽靡烂漫于前，靡曼美色于后。②

---

① 费振刚《全汉赋》，第328页，北京，北京大学出版社，1993。

② 费振刚《全汉赋》，第62页，北京，北京大学出版社，1993。

《上林》虽然是文学作品，但司马相如作为文学侍从性质，当时正在上林，所谓文章确实有一定的纪实性，与《史记》、《汉书》相印证，也比较一致，只是音乐的规模和来源更为丰富多元。而从采诗的角度看，赋当更可信，因为既然是采就不会仅仅是赵代荆楚之讴。

外兴乐府协律之事，也就是指在上林设立乐府的事情，后来的皇帝延续了汉武帝的做法。根据《汉书》卷19上说：

> 奉常，秦官，掌宗庙礼仪，有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞，又均官、都水两长丞，又诸庙寝园食官令长丞，有雍太宰、太祝令丞，五畤各一尉。又博士及诸陵县皆属焉。景帝中六年更名太祝为祠祀，武帝太初元年更曰庙祀，初置太卜。博士，秦官，掌通古今，秩比六百石，员多至数十人。武帝建元五年初置《五经》博士，宣帝黄龙元年稍增员十二人。元帝永光元年分诸陵邑属三辅。王莽改太常曰秩宗。……少府，秦官，掌山海池泽之税，以给共养，有六丞。属官有尚书、符节、太医、太官、汤官、导官、乐府、若卢、考工室、左弋、居室、甘泉居室、左右司空、东织、西织、东园匠十六官令丞，又胞人、都水均官三长丞，又上林中十池监。①

从汉代的职官制度看，奉常主要主管太乐，而少府负责乐府。也进一步证明乐府地点确实在山泽地区，也就是上林。可是，为什么汉武帝经常祠祀、常御的上林的管理官员的职务这么低，又不在京师，而在上林呢？固然有享乐低调的成分，主要的原因是人们认为礼乐为儒家之事，而当时的儒家地位并不高。更主要的是与窦太后及其影响有关："至武帝即位，进用英隽，议立明堂，制礼服，以兴太平。会窦太后好黄老言，不说儒术，其事又废。"②

关于乐府入乐的情况，《乐府诗集·新乐府辞序》有所说明：

> 乐府之名，起于汉、魏。自孝惠帝时，夏侯宽为乐府令，始以名官。至武帝，乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。则

---

① 班固《汉书》，第19卷，第726－731页，北京，中华书局，1962。

② 班固《汉书》，第22卷，第1031页，北京，中华书局，1962。

> 采歌谣，被声乐，其来盖亦远矣。凡乐府歌辞，有因声而作歌者，若魏之三调歌诗，因弦管金石，造歌以被之是也。有因歌而造声者，若清商、吴声诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管是也。有有声有辞者，若郊庙、相和、铙歌、横吹等曲是也。有有辞无声者，若后人之所述作，未必尽被于金石是也。新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未常被于声，故曰新乐府也。元微之病后人沿袭古题，唱和重复，谓不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义。①

比较客观地叙述了乐府的缘起、形成和变化的过程。一般的乐府诗歌，都是采献或者创作的作品，只有清商、吴声之类是根据曲调来填词，所以这就奠定了汉乐府作为俗乐的特性，而律吕之规制到三国时亦不废。

阮元瑜《筝赋》说："惟夫筝之奇妙，极五音之幽微。苞群声以作主，冠众乐而为师。禀清和于律吕，笼丝木以成资。身长六尺，应律数也，故能清者感天，浊者合地，五声并用，动静简易；大兴小附，重发轻随，折而复扶，循覆逆开；浮沈抑扬，升降绮靡，殊声妙巧，不识其为；平调定均，不疾不徐，迟速合度，君子之衢也；慷慨磊落，卓砾盘纡，壮士之节也。曲高和寡，妙妓虽工，伯牙能琴，于兹为朦； 怿翕纯，庶配其踪，延年新声，岂比能同？陈惠李文，曷能是逢！"② 把音乐和自然社会密切比况，也断断续续地说出了汉乐府的由来和变化特征。

作者简介：黄震云，男，1957 年生，文学博士，中国政法大学中文系教授，主要从事中国古代文学和政法理论研究，有著述多种，其中被 CSSCI 收入索引上百篇。

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 90 卷，第 126 页，北京，中华书局，1979。
② 费振刚《全汉赋》，第 615 页，北京，北京大学出版社，1993。

曹植杂曲歌辞的音乐性质考论

◇王淑梅

（江苏徐州，徐州师范大学文学院，221009）

摘　要：学界就曹植杂曲歌辞的音乐性质问题存在较大分歧，自刘勰《文心雕龙·乐府》云“子建士衡，咸有佳篇；并无诏伶人，故事谢丝管”以来，多数学者认为曹植乐府已不入乐，其杂曲歌辞已经脱离音乐而文学化；持相反意见者则认为曹植乐府并未脱离音乐环境，基本可以入乐。文章通过对刘勰观点重新解析，以及全面考察曹植杂曲歌辞的创作背景、动机和文本特征，从而认定曹植的杂曲歌辞与音乐之关系仍然十分密切，应曾入其藩国之乐演唱，不可将其直接视同脱离音乐而文学化的徒诗、拟辞。

关键词：曹植　乐府　杂曲歌辞　音乐

郭茂倩《乐府诗集》载录曹植乐府诗43首，其中包括相和歌辞17首、舞曲歌辞5首及杂曲歌辞21首。据沈约《宋书·乐志》、释智匠《古今乐录》等记载，曹植所作鼙舞歌辞全部入魏乐演奏，其相和歌辞《怨诗行》、《怨歌行》、《门有车马客行》虽不入魏乐，但是在西晋及南朝时期却有入乐的记载，可以确定这些歌辞曾被选入西晋至南朝的乐府演唱。与音乐关系最不明确的要数杂曲歌辞，由于文献失录、音乐背景不明等原因，使得这些歌辞的来历悬疑重重，郭茂倩《乐府诗集》虽专门设“杂曲”一类，将其归入，但由于史料阙如，杂曲与音乐的关系仍然是个难解的未知之谜，虽众说纷纭，却难有定论，目前关于曹植乐府与音乐关系的观点分歧，仍主要集中在杂曲歌辞。

关于曹植乐府诗的音乐性，自刘勰《文心雕龙·乐府》云“子建士衡，咸有佳篇；并无诏伶人，故事谢丝管”以来，清代学者多将“无诏

伶人”、“事谢丝管”之诗视同不可入乐之诗。① 20世纪以来，乐府诗研究在以往片面重视文学性研究的基础上，更加重视其音乐性与文学性的全面探究。关于曹植乐府与音乐的关系问题，也引起了学者们的广泛关注，影响较大的观点认为，曹植的乐府诗已经脱离音乐而文学化，② 与此同时，也有研究者认为，曹植的乐府诗仍有着确切的音乐环境，基本可以入乐。③ 这些研究多是从零星的文献入手发微、推理，间接考察它们的音乐性质，即使对作为重要依据的刘勰那段论述，也不免有断章取义之嫌。笔者认为，有关魏晋时期的音乐文献缺佚较为严重，仅据此简单推断其与音乐关系之疏密，距离真正的事实本身肯定还有许多缺失环节无法弥补。有鉴于此，本文将从史实与文本的考察入手，围绕曹植杂曲歌辞创作的背景与动机、曲题特点、与汉魏乐府传统之关系等具体问题，对曹植杂曲歌辞的音乐性质再作探讨。

一、对《文心雕龙》论述的重新阐释

刘勰评论曹植乐府的完整论述是：“观高祖之咏‘大风’，孝武之叹‘来迟’，歌童被声，莫敢不协；子建士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管，俗称乖调，盖未思也。”④ 能否准确理解这段话，对于认识曹植的杂曲歌辞的音乐性质，至关重要。观其文意，刘勰实在是为曹植、陆机鸣不平：像高、武二帝有感而发的即兴之作，尽管未必合于音律，但命歌童合乐演唱，没有人敢不尽力使之协乐，哪怕“乖调”也在所不

---

① 周振甫注“无诏伶人”引清人黄叔琳评曰：“唐人用乐府古题及自立新题者，皆所谓‘无诏伶人’。”纪昀评曰：“唐伶人所歌，皆当时之诗也。”（参见《文心雕龙注释》，人民文学出版社，第66页，1981年），此后，“无诏伶人”之诗即不可入乐之诗，成为一种代表性的学术观点，后此学者多从之。

② 钱志熙认为曹植杂曲以“篇”系题，“可能正说明这种拟乐府诗是以文章辞藻为主，不同于真正的乐歌”（参见《汉魏乐府的音乐与诗》，郑州，大象出版社，第152页，2000年）；王立增认为“篇”题属于拟辞，非真正的歌辞（参见其《唐代乐府诗研究》，国家图书馆博士论文库，2004年），“‘篇’诗是古代文人最早具有自觉意识的徒诗，‘篇’诗产生的深长意味，在于标志着魏晋文人以‘文学意味’为主导的诗歌创作”，“标志着文人真正进入到乐府诗的领域”。（参见其《乐府诗题‘行’‘篇’的音乐含义与诗体特征》，《文学遗产》，2007年第3期。）

③ 参见向回《曹植乐府不入乐说质疑》，其中列举了大量曹植乐府在后世传唱的例证。

④ 詹锳《文心雕龙义证》，上海，上海古籍出版社，第259－260页，1989年。

惜；而曹植、陆机虽有乐府佳作，朝廷却不让伶人演唱，以致其乐府诗与丝管无缘。他首先批驳了曹、陆歌辞不合乐律的谬说，“俗称乖调，盖未思也”。另外指出，曹植乐府诗不被入乐，原因在于“无诏伶人”，而高祖武帝之诗虽未必协律，但并不影响其在朝廷入乐演唱。很显然，决定乐府诗是否入乐的关键并不在于是否协律，而是另有音乐之外的其他原因。反过来说，乐府诗究竟算不算真正的歌辞，并不能以入乐结果作为最终评判的客观标准，合于音律的乐府诗创作完成以后，并不会因为最终没有入乐而使其符合入乐规范的性质发生改变。至于清代学者径将“无诏伶人”与不可入乐等同起来，应该是基于这样一种判断：由于音乐风尚的变化，入唐代乐府演唱的乐府诗多为绝句，而古体乐府则不再适合入乐演唱。那么，视曹植“事谢丝管”之诗为拟辞，非真正的歌辞，或曰其杂曲歌辞以文章辞藻为主，非真正的歌辞，这些观点不过是将“无诏伶人”的结果与曹植杂曲歌辞的文学化、个性化作了“巧妙”的嫁接，使人感觉二者之间隐秘地存在着互为因果的关系，从而倒果为因，循环推理，然而这终竟不过是臆断之辞，难以服人。刘勰的观点已经明确告诉我们，曹植的乐府诗不被入乐，问题绝非出在歌辞本身，所谓文章辞藻等等，当然也不能作为曹植乐府诗脱离音乐的依据。曹植的乐府诗与音乐的关系究竟如何，不妨回到历史的情境当中，对曹植杂曲歌辞的创作动机、创作环境去作具体而微地全面探究，从而彻底厘清曹植杂曲歌辞的音乐性质。

二、曹植杂曲歌辞创作的背景及功用

曹植的21首杂曲歌辞，从创作时间上看，除《斗鸡篇》而外，其余皆作于黄初、太和年间，其时曹植及诸侯王的生活境遇开始发生了较大的变化。建安二十二年十月曹丕立为太子，《魏略》称：“太子嗣立，既葬，遣彰之国。”[①] 建安二十五年正月，“文帝即王位，诛丁仪、丁廙并其男口。植与诸侯并就国”。[②] 也就是说，曹植及曹彰诸人自曹丕登帝以后，就被遣至各自的藩国，而且下令诸侯不朝。其目的在曹叡太和五年八月的诏书中说得极为明白：“古者诸侯朝聘，所以敦睦亲亲协和万

① 陈寿《三国志》，第19卷，北京，中华书局，第577页，1982年。

② 陈寿《三国志》，第19卷，北京，中华书局，第661页，1982年。

国也。先帝著令，不欲使诸王在京都者，谓幼主在位，母后摄政，防微以渐，关诸兴衰也。”① 各诸侯王当中，曹植又是朝廷严加防范的对象，不仅有监国使者对其严密监视，待遇较诸王也更为苛刻。曹植于黄初二年，贬爵安乡侯，又改封鄄城侯。三年，立为鄄城王。四年，徙封雍丘王。太和元年徙封浚仪。二年复还雍丘。三年徙封东阿。太和六年二月，封为陈王。在曹丕、曹叡执政时期，曹植唯在黄初四年、太和五年到过京都，其余时间都只能待在自己的藩国。这种政治上被压抑的痛苦和渴求展露才华的愿望，在他的《求通亲亲表》和《求自试表》等文章中表现得十分强烈。一方面是政治上不断遭到排挤、迫害，生活境遇日渐窘迫，一方面却大量而又集中地创作了那么多杂曲歌辞。试问两者之间有何联系？抑或仅仅出于某种偶然？

从魏晋时期乐府诗的创作总体情况看，乐府歌辞的创作，除了曹氏父子，多是由侍中或其他音乐专职人员来完成的，其时对乐府诗作者的资格限定极为严格，一般文人不能随便创作乐府诗。笔者曾对这些乐府诗作者的职衔职能作过全面考察，发现魏晋乐府诗作者皆为皇帝的近侍之臣，具体来说，他们都属于省官，相对于宫官及外官来讲，与皇帝的关系更为近密，极受皇帝宠信。他们兼擅文学与音乐，是礼乐治国的能臣，礼乐制度与乐府歌辞多出其手。即便如此，魏明帝时期的散骑常侍王肃曾经私造宗庙歌诗 12 篇，却不被歌，这又说明，除了作者拥有创作乐府诗的资格，还要经朝廷诏可，其所造乐府诗方可歌入乐府。因此，曹植在藩国时期大量创作杂曲歌辞，不能说是完全出于偶然，应该有着明确的创作动机。既然如此，曹植创作杂曲歌辞会出于何种动机呢？他在《求通亲亲表》中说：“每四节之会，块然独处，左右唯仆隶，所对惟妻子，高谈无所与陈，发义无所与展，未尝不闻乐而拊心，临觞而叹息也。”② 而在其《求自试表》中也有“耳倦丝竹”的自述，可见藩国时期的曹植虽然政治上倍受压抑和迫害，但是仍然可以拥有自己的藩国音乐。其《鼙舞歌序》又云：“汉灵帝西园鼓吹有李坚者，能鞞舞，遭乱西随段熲。先帝闻其旧有技，召之。坚既中废，兼古曲多谬误，异代之文，未必相袭，故依前曲，改作新歌五篇。不敢充之黄门，近以成下国之陋乐焉。”③ 曹植在藩国既然有自己的“陋乐”，必然需要合乐演

① 陈寿《三国志》，第 3 卷，北京，中华书局，第 98 页，1982 年。

② 赵幼文《曹植集校注》，第 437 页，北京，人民文学出版社，1998 年。

③ 赵幼文《曹植集校注》，第 323 页，北京，人民文学出版社，1998 年。

唱的乐府歌辞，音乐修养极高的曹植既然可以依前曲作鼙舞新歌，当然也会创作其他乐府，除了满足自己藩国的娱乐之需，还可以通过进献的方式实现入朝廷乐府的目的。比如曹植杂曲歌辞中的《名都篇》、《美女篇》、《白马篇》，《歌录》云"并齐瑟行也"，吴兢《乐府古题要解》注为拟《齐瑟行》而作。《齐瑟行》是齐地的很有名的乐舞艺术，曹植《侍太子坐》诗云："齐人进奇乐，歌者出西秦"，其《野田黄雀行》云："秦筝何慷慨，齐瑟和且柔。阳阿奏奇舞，京洛出名讴"，曹丕《善哉行》亦云："齐倡发东舞，秦筝奏西音。有客从南来，为我弹清琴"，从这些诗句可以看出，曹魏时期齐地的乐舞比较发达，早在曹操执政时期就被进献到宫廷表演，而且深得曹丕、曹植兄弟的喜爱，曹植的藩国位处齐地，他拟《齐瑟行》乐调创作诸多"篇"题杂诗，既可以满足娱乐需要，也可以向朝廷进献，其创作动机应与改作鼙舞新歌并无二致。大量文献证明，各地都有进献奇乐歌舞者，可以说，所有进献给朝廷的歌诗，都曾经在当地经过入乐彩排，否则是不可能进献的。既然如此，即使是那些被朝廷淘汰，未能在朝廷下诏伶人、被之管弦的作品也不能说它们与音乐全无关系，纯然是只讲究辞藻的徒诗、拟辞。同样，曹植的杂曲歌辞即使不曾入朝廷之乐，也不能说与音乐无关，至少还可以入其藩国之乐。所以轻率断言曹植的杂曲歌辞脱离音乐，是没有道理的。

三、曹植杂曲歌辞的曲题特征与乐府传统

乐府诗因为要配乐演唱，受到乐歌传统的极大限制，在文本特征上自有别于一般意义上的诗歌，曹植杂曲歌辞的创作如果在文本特征方面符合当时的乐歌传统和范式，自然也能充分说明它与音乐的关系。虽然歌与诗古来一体，很难区分，但是乐府诗往往会在曲调、题名、本事、体式、风格等方面，体现出它们与音乐的特殊关系，在这些方面当中，又以曲名或题名与音乐联系最为近密。以下不妨从曲题特征方面将曹植杂曲与汉魏乐府传统作一对照，来具体分析它们的音乐性质。

从曲名、题名上看，曹植的杂曲歌辞分为三种类型：一是"行"类，共有 7 首；二是"篇"类，共有 10 首；另有两首，从题名上看没有表现出前两类这么明显的曲题特征。

首先，我们将"行"类与"篇"类歌辞的命名方法及其意义略作分析。先说"行"类。"行"最早作为动词，与音乐相关的有如下记载：

《庄子·知北游》曰："啮缺问道乎被衣。被衣曰：'若正汝形，一汝视。天和将至，摄汝知，一汝度。神将来舍，神精将为汝美，道将为汝居。汝瞳焉如新生之犊而无求其故。'其言未卒，啮缺睡寐。被衣大说，行歌而去之。"

郭庆藩疏云："行于大道歌而去之。"

又《达生》："孔子观于吕梁，悬水三十仞，流沫四十里。……见一丈夫游之，以为有苦而欲死也，使弟子并流而拯之，数百步而出，被发行歌而游于塘下。"

郭庆藩疏云："塘，岸也。既安于水，故散发而行歌，自得逍遥，遨游岸下。"①

显然"行歌"是歌之一种。其特点何在呢？郭氏的解释已经说明：歌者应是怀着喜悦的心情，边走边歌，这才符合"行歌"的含义。既然是行走时唱歌，一方面当然可以称作"行歌"，另一方面，我们也可体会到行走时的歌唱与静止不动地歌唱，在音乐特点上应该有所不同，至少"行歌"的旋律特点与行走的步调是能够配合的。学界目前的研究也能证明这一点。据李纯一音乐考古发现，战国时期即有行钟、歌钟两种不同的乐器。日本学者清水茂《乐府"行"的本义》认为："依'行钟'简单的大音程跳跃的音阶演奏的乐曲，因其具有旅行音乐的意味，而被题名作'行'，或即使乐曲并非用于旅行，但'行'的名称照样保留了下来。"② 葛晓音先生也持相同观点。因此，"行"对行旅音乐的节奏特点带有某种规定的性质。李善及其同时代人将"行"视为"歌"或"曲"，从逻辑关系上讲，这是没有问题的。但是反过来则不可，因为只有符合大音程跳跃特点的歌曲才可以称为"行"。因此，"行"是指的曲调特点，缀以"行"字的乐府诗，如《长歌行》、《短歌行》、《艳歌行》、《燕歌行》、《陇西行》、《相逢行》等，都应该是"行"类音乐的曲调名。

曹植的7首杂曲"行"题乐府诗，显然也是乐府曲调名。但是我们发现，曹植的某些"行"题曲调中，多了一个"当"字，比如《当事君行》、《当墙欲高行》、《当欲游南山行》、《当车已驾行》。与此类似，

① 郭庆藩《庄子集释》，第6卷，见《诸子集成》第3册，第322、288页，上海，上海书店，1986年7月。

② 清水茂《清水茂汉学论集》，第333－339页，北京，中华书局，2003年。

曹植相和歌辞中有一首《当来日大难》，也是以“当”命名。在曹魏时期的乐府诗题名中，除了曹植外，再无一人使用此种命名方法。因此，以“当”加“行”为题，是曹植的创造。“当”字何解，曹植的这种命名方法与乐府诗的创作有何关系呢？

魏晋新鼓吹曲辞皆依汉旧曲作新歌，述以功德代汉，萧涤非先生《汉魏六朝乐府文学史》认为：“‘当’为乐府诗中之术语，有时用‘代’，其意则一。”① 《方言》卷十：“皆南楚江湘之间代语也。”郭璞注：“凡以异语相易谓之代也。”② 缪袭创作新鼓吹曲辞时在魏明帝时期，但类似这种依旧曲创新词的现象，早在东汉东平王苍作武德舞歌诗中就已出现。到了曹魏时期，注重乐章歌辞建设，异代之文未必相袭，依汉旧曲作新歌蔚为风气。而曹植所作的《鼙舞歌》五曲，也是依前曲改作新歌，与“当”的创作方式也是相同的，只是它们在题名上没有体现出来而已。这充分说明，曹魏时期对于乐府诗的命名，并没有一而化之，可以是多样化的。“当”加“行”题的内涵是指依照某种乐府曲调，另创新辞以代之，这在曹魏时期是一种极为普遍和流行的乐歌创作模式。

再看“篇”类。曹植杂曲歌辞中出现了大量以“篇”为题的乐府诗，如《名都篇》、《美女篇》、《白马篇》、《远游篇》、《仙人篇》、《飞龙篇》、《盘石篇》、《斗鸡篇》、《驱车篇》、《种葛篇》，这些歌辞皆是以歌辞首句前两字加“篇”为题。“篇”与“行”不同，它们不是曲调名，而是指歌辞的诗题名。不过，以“篇”为题不是曹植的首创，也不仅限于杂曲歌辞。

最早以“篇”为题，应始于汉代的铎舞曲辞。《宋书·乐志》云：“《铎舞》歌诗二篇。《圣人制礼乐篇》：……”③《乐府诗集》转引《古今乐录》曰：

古《铎舞曲》有《圣人制礼乐》一篇，声辞杂写，不复可辨，相传如此。魏曲有《太和时》，晋曲有《云门篇》，傅玄造，以当魏

---

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第164页，北京，人民文学出版社，1998年。

② 阮元《经籍籑诂》，第740页，成都，成都古籍书店，1982年。

③ 沈约《宋书·乐志》，第22卷，杭州，浙江古籍出版社，《二十五史》百衲本，第2册，第306页，1998年。

曲，齐因之。①

按照《古今乐录》的说法，好像古辞“圣人制礼乐”本无篇，是沈约加上了“篇”字。除此而外，《宋书·乐志》载录的鞞舞、拂舞歌诗也都以“篇”为题。“篇”题是否沈约加上的呢？对《宋书·乐志》载录的汉魏晋杂舞歌辞作一统计，就可以看出并非如此。

汉鞞舞歌五篇：关东有贤女、章和二年中、乐久长、四方皇、殿前生桂树。

魏明帝鞞舞歌五篇：明明魏皇帝、太和有圣帝、魏历长、天生烝民、为君既不易。

魏陈思王鞞舞五篇：圣皇篇、灵芝篇、大魏篇、精微篇、孟冬篇。

晋鞞舞歌五篇：洪业篇、天命篇、景皇帝、大晋篇、明君篇。

铎舞歌诗两篇：圣人制礼乐篇、云门篇。

拂舞歌诗五篇：白鸠篇、济济篇、独禄篇、碣石篇、淮南王篇。

这些歌诗并非统一加“篇”为题，更何况舞曲歌辞中还有众多非“篇”题歌辞。田青认为，《宋书·乐志》始修于齐永明五年至六年（公元487－488年），全部完成当在梁代，在刘宋何承天旧稿本《宋书》基础上完成，是梁武帝乐议以后的产物。② 沈约载录的歌辞必有所本，想必应该是当时能够见到的脚本或演出记录。况且沈约在前而陈释智匠的《古今乐录》在后，按道理应以前者为是。

另外，魏武帝的《步出夏门行》，魏晋乐所奏解作相和歌瑟调曲，晋时又配入《拂舞》舞曲，改称“碣石篇”。③ 曹操的歌辞原不称“篇”，配入舞曲才改称“篇”，乐书中所载的类似一诗多题现象，应是此诗多次入乐的判断依据。又因为曹植的鞞舞曲也是入乐的，这似乎可以说，“篇”题诗恰是魏晋时期人乐杂舞歌辞的一个标志。不过舞曲歌辞以“篇”为题，从有限的记载来看，在汉代还只限于《圣人制礼乐篇》一题，而统一以“篇”为题，始于曹植《鞞舞歌》。这与杂曲歌辞的“篇”题命名呈现出一种鲜明的命题特征。

除了舞曲歌辞，在曹操的相和歌辞中也有“篇”题。《乐府诗集》

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第54卷，第784页，北京，中华书局，1979年。

② 田青《沈约及其〈宋书·乐志〉》，《中国音乐学》，2001年第1期。

③ 沈约《宋书·乐志》，第22卷，杭州，浙江古籍出版社，《二十五史》百衲本，第2册，第306页，1998年。

卷二十六"相和曲"注曰：

> 《古今乐录》曰："张永《元嘉技录》：相和有十五曲，……二曲无辞，《觐歌》《东门》是也。其辞《陌上桑》歌瑟调，古辞《艳歌罗敷行》'日出东南隅'篇。《觐歌》，张录云无辞，而武帝有《往古篇》。《东门》，张录云无辞，而武帝有《阳春篇》。……"①

根据《古今乐录》的说法，《阳春篇》是魏武帝据相和《东门》曲所作的歌辞，《往古篇》是据《觐歌》曲所作的歌辞。从"其辞《陌上桑》歌瑟调，《古辞》《艳歌罗敷行》'日出东南隅'"篇来看，对一首歌辞从音乐上进行完整的命名应包括调类名、曲名、歌辞名，而"篇"是指的歌辞名。但是如果某一首曲的调类通常是固定的，而且只有一篇歌辞的话，只需说歌辞名或者曲名即可以让人明白，而不必这么麻烦。实际上我们发现，以"篇"为题主要出现在魏，这与魏以来的乐府诗创作是有关系的。魏以来据汉旧曲创作新辞成为一种风尚，在一首曲拥有多篇歌辞的情况下，就产生了在曲名下特别注明歌辞名称以示区分的必要。

从舞曲歌辞、相和歌辞的情况来看，"篇"题无疑是指歌辞的一种命名方法，至于钱志熙所说曹植杂曲以"篇"系题，"可能正说明这种拟乐府诗是以文章辞藻为主，不同于真正的乐歌"，② 王立增所说"'篇'题与'拟'题、'当'题、'代'题、'效'题、'学'题等都属于拟辞，非为真正的歌辞"，③ 显然没有综合考虑曹植时期乐府诗创作的背景和风气。因为舞曲的"篇"题显然已经入乐了，而魏武帝的相和歌辞应该也是入乐的，只是文献失传罢了。曹植的杂曲"篇"题既是为入乐的目的而创作的，又据《文选》注引《歌录》，《名都》、《美女》、《白马》、《盘石》诸篇，皆属《齐瑟行》，这部分杂曲歌辞都有具体的曲调名。加之曹植藩国位处齐地，以齐地之乐调将这些杂曲歌辞入其藩国之乐，合乎情理。只不过《齐瑟行》的曲调已经搞不清楚，故郭茂倩

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第382页，北京，中华书局，1979年。

② 钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》，第152页，郑州，大象出版社，2000年。

③ 参见王立增《唐代乐府诗研究》，第152页，国家图书馆博士论文库，2004年。

《乐府诗集》将其归为杂曲罢了。

关于“妾薄命”和“五游”，这两首没有上述两类明显的曲名或题名的类型特征。不过，“妾薄命”渊源有自，可以找到相关本事。此词最早见于《汉书·外戚传》，汉成帝减省后宫椒房掖庭用度，许皇后上疏皇帝曰：“其萌芽所以约制妾者，恐失人理。今但损车驾及母，若未央宫有所发，遗赐衣服如故事则可矣，其馀诚太迫急，奈何！妾薄命！端正竟宁前，竟宁前于今世而比之，岂可邪?”① 后来，汉成帝专宠赵飞燕，许皇后和班婕妤等人失宠，最后许皇后被诛死，其余人等被遣回故郡。总之“妾薄命”是许皇后失宠以后的怨嗟之辞，汉魏之际清商怨曲十分流行，“妾薄命”与班婕妤《怨歌行》在本事、性质方面相仿，而曹植作有《怨歌行》、《怨诗行》，足见其对这类音乐的喜爱，因此创作“妾薄命”既顺应了音乐上的娱乐需求，也应有音乐流行的具体背景。

关于“五游”，此篇歌辞创作于太和年间，据《三国志》，植于太和二年，复还雍丘，常自怨愤，抱利器而无所施，上疏求自试曰：

> 今臣……而位窃东藩，爵在上列，身被轻暖，口厌百味，目极华靡，耳倦丝竹者，爵重禄厚之所致也。退念古之受爵禄者，有异于此，皆以功勤济国，辅主惠民。今臣无德可述，无功可纪，若此终年，无益国朝，将挂风人彼己之讥。是以上惭玄冕，俯愧朱绂。②

曹植这篇《求自试表》当作于曹休战败之后，明帝诏令公卿近臣举良将各一人，曹植因上此表，阐述自己为国立功之宿愿，请求试用，但毫无结果，次年又被徙东阿。《五游》写到天上游历所见，陈胤倩曰：“此有托而言神仙者。观‘九州不足步’五字，其不得志于今之天下者审矣。”③ 可见《五游》托言神仙，乃有迫不得已的隐衷，这种藉游仙以抒泄愤懑自《离骚》开其端，汉乐府中游仙诗极为流行，或述酣宴娱乐，或渴慕长生。特别值得指出的是，魏乐府中游仙诗仍然十分流行，而且自曹操开始对游仙乐府诗作了大量的翻新，将《步出夏门行》由游

---

① 班固《汉书》，第97卷，杭州，浙江古籍出版社，《二十五史》百衲本，第1册，第594页，1998年。

② 赵幼文《曹植集校注》，第368页，北京，人民文学出版社，1998年。

③ 黄节、陈伯君《汉魏乐府风笺》，第207页，北京，人民文学出版社，1958年。

仙题材完全写成一首山水诗，变成抒发亲身经历和感情的新歌辞，曹植此篇则藉游仙之名，写出了自己特殊境遇下的无奈以自宽。

因此，无论《妾薄命》还是《五游》，都是汉魏乐府中极为常见的题材。虽然我们无法确知《妾薄命》、《五游》的具体音乐曲调，但其创作具有汉魏乐府的音乐文化背景。曹植根据这种音乐背景，抒写自己心志所感，这与上述两类根据音乐曲调创作歌辞也是一致的。

总之，曹植杂曲歌辞的题名具有明显的类别性特点，“行”类命名与曲调直接相关，“篇”类命名则与对一首曲调下的多首歌辞作必要的区分有关，而《妾薄命》、《五游》则有可能是曹植本人新创或当时流行的一种曲调。杂曲歌辞题名类型化的特征表明，它们不是文学化的“诗”，而是融入了曹植的思想与境遇，带有个性化特点与政治隐情的“歌”。

综上所述，曹植杂曲歌辞的创作有其明显的音乐功用。黄初、太和年间的曹植，从政治身份上看，虽缺乏魏氏三祖直接将自己所作歌辞用于宫廷乐府的资格，但从其《鼙舞歌自序》所述，仍可以将其所创歌辞用于藩国“陋乐”，还可以争取通过向朝廷献乐的途径，为自己的乐府诗创造进入曹魏宫廷之机会。从曹植杂曲歌辞的曲题特征来看，他所作杂曲歌辞仍然有着确切的音乐环境，并且深受乐府诗创作传统的影响，曲题的命名符合当时的乐府诗范式。因此，综合曹植杂曲歌辞创作的动机、功用、传播途径等，笔者认为，曹植杂曲歌辞创作不仅与音乐有着极为密切的关系，而且从情理上推测，这些乐府诗应该都是在其藩国入乐演唱的。

作者简介：王淑梅，女，1971 年生，江苏徐州人，文学博士，徐州师范大学文学院讲师，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。已发表《西曲倚歌考论》、《曹魏缪袭鼓吹曲辞创作时间考辨》、《魏晋相和歌辞的入乐情况辨析》等论文。

独怡乐而长吟

——浅议曹植乐府等创作中的娱乐因素

◇高慧芳

（北京，北京大学，100871）

提　要：文学创作中娱乐因素的萌芽出现得很早。曹植则将文学的娱乐功用加以明确化和主题化，使之成为乐府诗的重要内容；乐府诗中娱乐元素的加入、题材的充实、思想的活跃又推动了五言乐府和赋的创作手法。本文主要围绕曹植的五言乐府、赋的创作与文学创作中娱乐因素进行分析，试对曹植和汉魏时代的文学发展轨迹作一初步探索。

关键词：曹植　乐府　娱乐　赋

《论语·述而》曰："志于道，据于德，依于仁，游于艺。"① 文学创作的动机中蕴含着娱乐因素，古已有之。《诗经》"饥者歌其食，劳者歌其事"，也包含了娱情的成分。《汉书·礼乐志》中就有魏文侯喜听郑卫之音的记载。② 而汉乐府的发展，继承了《诗经》的音乐节奏，③ 融合了现实的情感和叙事需要，娱乐因素的传承自然是题中之意。"汉人乐府五言，轶荡宜于节奏，乐之大体也。"（许学夷《诗源辨体》）汉代娱乐文化发达，武帝"立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴"，在奠定了乐府诗艺术基础的同时，也使各地民歌官府化。这个过程中，

---

① 朱熹著、徐理明注《四书章句集注》曰："游者，玩物适情之谓。"第209页，上海，上海古籍出版社，2001。

② 《汉书·礼乐志》："魏文侯谓子夏曰：'寡人听古乐则欲寐，及闻郑、卫，余不知倦焉。'子夏辞而辨之，终不见纳，自此礼乐丧矣。"班固《汉书》，第22卷，第1042页，北京，中华书局，2002。

③ 《汉书·礼乐志》："汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。"只记其音，不能言其意，可见此时的乐府音乐，最多只是保留了以前雅乐的节奏。班固《汉书》，第22卷，第1043页，北京，中华书局，2002。

汉乐府日渐成熟起来，影响日益扩展，其娱乐化也呈现加强的趋势。汉哀帝时，诏罢乐府，“然百姓渐渍日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民湛沔自若”。“感于哀乐，缘事而发”的乐府已在民间广为流行。《宋书·乐志》曰“凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴”，汉乐府的娱乐因素，也在其流传中不断加强。而且，它还影响到其他文学创作，如那些瑰丽宏壮的汉赋，蕴含了审美和娱乐双重因素于其中。

曹植等建安诗人正是继承汉代文人创作乐府诗传统而来的。以曹操、曹丕、曹植为中心的邺下文人团体，包括王粲、徐幹、陈琳、刘桢、孔融等，他们“怜风月，狎池苑，述恩荣，叙欢宴”（《文心雕龙·明诗》），“昔日游处，行则连舆，止则接席，何曾须臾相失。每至觞酌流行，丝竹并奏，酒酣耳热，仰而赋诗。当此之时，忽然不自知乐也。”（曹丕《与吴质书》）娱乐自然进入了他们的创作中，而且得到了更广阔、更深入的阐发。正是建安时期的社会环境、学术氛围的熏陶，造就了曹植的艺术情操和人格模式。

陆机《文赋》说：“伊兹事之可乐，固圣贤之所钦。课虚无以责有，叩寂寞而求音。函绵邈于尺素，吐滂沛乎寸心。”当创作者熟练驾驭文学规则，驰骋自己的想象力的时候，可以带给自己一种畅抒胸怀、淋漓尽致的快乐。“慷慨以任气，磊落以使才”的曹植在《与丁敬礼书》中说：“故乘兴为书，含欣而秉笔，大笑而吐辞，亦欢之极也。”文学审美和文学创作确实可以带来超功利性的快乐。时代风气和创作环境使然，“我们都能直觉地意识到从建安初到邺下时期，诗歌中直接反映现实，尤其是以讽喻、刺疾邪为主题的作品越来越少，这种情况也可以说是建安诗歌的现实性有所消减。这与汉魏之际学术风气的变化呈现出一致的趋势。”① 讽喻、刺疾邪为主题的作品减少，与之相应的是宴饮唱和之作的增加。“娱乐”虽然不是文学传统的主流，但它有助于我们更充分地理解文学精神的全景。

这就是本文下面将着重讨论的问题——被曹植强化了的作品中的娱乐情趣及这种娱乐情趣对他的创作所起到的推动作用。

首先是五言乐府，曹植为五言乐府注入了明显的娱乐功能，拓宽了其主题，使之不再停留于那些咏史的教化和怀古悲今的凄凉中。从“长

---

① 钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》，第149页，北京，北京大学出版社，1993。

筵坐戏客，斗鸡观闲房”①（《斗鸡》）的斗鸡场到“清夜游西园，飞盖相追随”②（《公宴》）的宴游，曹植描绘了丰富的生活娱乐场面。而且，作品中往往有很细致的刻画：“置酒高殿上，亲友从我游。中厨办丰膳，烹羊宰肥牛。秦筝何慷慨，齐瑟和且柔。阳阿奏奇舞，京洛出名讴。乐饮过三爵，缓带倾庶羞，主称千金寿。宾奉万年酬。”（《箜篌引》）

这些作品，在语言上继承了汉乐府和古诗的风格，特别是对《古诗十九首》进行截取场景式的借鉴。《古诗十九首》的感情主调是对人生苦短、岁月易逝的思考，但《古诗十九首》的艺术原则和审美趣味，古朴流畅的语言等等，尤其是那些触引情感生发的宴饮场面，都启发了曹植的创作直觉，是曹植在渲染娱乐情趣的创作中的主要学习对象。他从这些宴饮场面出发，架构出自己需要的新的情感框架。“语与兴驱，势逐情起，不由作意，气格自高。与《十九首》其流一也。”（皎然《诗式·邺中集》）

而且邺下生活中大量的宴饮、诗酒唱和，本身就推动了娱乐主题进入诗歌。曹操“登高必赋，乃造新诗，被之管弦，皆成乐章。”（裴松之《三国志·魏志·武帝纪》注引晋王沈《魏书》）曹丕更是热衷于声色之娱，刘桢《赠五官中郎将诗》云：“清歌制妙声，万舞在中堂。”曹植在《鞞舞歌·序》中讲到“古曲多谬误，异代之文，未必相袭，故以前曲，改作新歌五篇。不敢充之黄门，近以成下国之陋乐焉”。③

这些不仅说明建安时期文坛上拥有很普遍的娱乐风气，而且曹植的材料还表明他的藩国中也有音乐机构，虽然其规模不能与黄门乐府相比。《宋书·乐志》著录了曹植乐府诗中为晋乐所奏的《鞞舞歌》、《野田黄雀行》、《七哀诗》这样几篇。刘勰《文心雕龙·乐府》曰：“子建、士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管，俗称乖调，盖未思也。”曹植在创作中逐渐摆脱旧有的乐府曲调，一方面是古曲不存，另一方面也是为了新的需要。因为，随意兴而发的创作，不一定是严格合乐的。乘兴而来，兴尽而止的创作过程必然出现或多或少的不和调律的作品。于是，这种被称为“乖调”的诗歌日益发展起来。从音乐的角度来讲，它们是不合音律；但从文学创作角度来讲，却是诗歌发展进程中的一个新的生长点。

---

① 《曹植集校注》，第 1 页，北京，人民文学出版社，1984。

② 《曹植集校注》，第 49 页，北京，人民文学出版社，1984。

③ 《曹植集校注》，第 323 页，北京，人民文学出版社，1984。

曹植在创作中对娱乐的描绘是在其创作立意引导下进行的，而且娱乐情趣反过来又推动着原本立意的实现。娱乐在这个时期，逐渐变成了文学创作中的一种自觉。娱乐的传统由来已久，从《诗经》、汉乐府的发生就显示了这一点，但作为文学创作中的自觉追求，到了曹植这里，才开始形成系统。这一追求，在魏晋时代大行其世。①

对汉乐府和古诗的借鉴，使曹植从中找到了娱乐的出口，促进了他对娱乐主体的提升。在这些欢快的娱乐之作中，常常回归到理性的思考上结束诗句和场景描绘，扩大诗歌的情感含量，欢乐之后的时空感和人生体会，为娱乐情愫增添了理性色彩，也拓展了娱乐宴游题材的境界。如前面提到的《箜篌引》在叙述完宴乐场面，接下来则是："久要不可忘，薄终义所尤。谦谦君子德，磬折欲何求。惊风飘白日，光景驰西流。盛时不可再，百年忽我遒。生存华屋处，零落归山丘。先民谁不死？知命复何忧。"欢乐之后，自然生发出对时光、人生的感慨，这种焦虑的心态也许是不经意的流露，但却为娱乐的主题注入了理性思考。这种思考与后来的哲理诗比起来还显得太过单薄，深度上也有欠缺。但它在与娱乐主题的结合中已经做得很好：适当渲染娱乐主题而不喧宾夺主，这也为后来的诗歌发展提供了可贵的借鉴。

曹植乐府诗中也有《美女篇》、《名都篇》、《白马篇》、《妾薄命行》等作品，这一类作品虽然与前面讨论的那些直接描写宴游娱乐的作品相比，其娱乐性表现得不那么直接。但它们紧承了汉乐府的叙事手法，并加以铺张描绘，再现了当时的场景，在情感基调上仍包含明显的娱情成分。如《妾薄命行》："携玉手，喜同车，北上云阁飞除。钓台蹇产清虚，池塘观沼可娱。"《名都篇》："名都多妖女，京洛出少年。宝剑值千金，被服丽且鲜，斗鸡东郊道，走马长楸间。驰骋未能半，双兔过我前。揽弓捷鸣镝，长驱上南山。"

这些作品实际上还带有寄托己志的性质，如《白马篇》："白马饰金羁，连翩西北驰。借问谁家子，幽并游侠儿。……控弦破左的，右发摧月支。仰手接飞猱，俯身散马蹄。……弃身锋刃端，性命安可怀！父母且不顾，何言子与妻。名编壮士籍，不得中顾私。捐躯赴国难，视死忽如归。"

---

① "若为赏心而作，……大盛于晋，虽不免随俗尚，或供揣摩，要为远实用而近娱乐矣。"鲁迅《中国小说史略》，《鲁迅全集》，第9卷，第16页，北京，人民文学出版社，1981。

这是对汉乐府传统中的比兴艺术的一种发展。由此可见，曹植乐府诗是非常“文人化”的：曹植乐府诗更加自觉地追求诗歌的语言艺术，骋词逞气，多为俪句，追求词句的新奇效果。也正是在对娱乐场景的刻画中，曹植展示了自己的审美趣味，并且不断地积累这种审美体验，在力求最大限度展示游乐和娱情场面的同时，对文章的美感形成了这种主动的追求。他有意用华美、流畅的语言去描绘那些事物，再现那些繁华的场面，营造一种与古乐府的天然古质所不同的阅读体验。这正是他努力追求文学和诗歌之美而做的尝试，他吸收了赋的华美，用流畅的语言将这种境界带入到古诗中去，这正是他在娱乐情趣的推动下，在创作实践中对古诗艺术发展所作的贡献。

其《前录自序》中说“质素也如秋蓬，摛藻也如春葩”，① 这是对诗歌美学的要求的明确化。赋的创作正体现了“摛藻也如春葩”，尤其是那些娱乐倾向较强的大赋作品中，这一点也就更为明显。“予览扬雄《酒赋》，辞甚瑰玮”，曹植在这里，已经明确表现了对“瑰玮”的艺术境界的赞赏。

曹丕的《典论·论文》有言：“盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。”在“诗赋欲丽”方面，曹植借用“娱乐”这个切入口，使诗赋之丽得到充分展现，推动了诗歌艺术的发展。

得意失意，自娱娱情，娱乐主题都得到展现。《三国志·魏志》曰：“曹植七步成章，人号绣虎。”而曹植的才华，不仅是“七步成章”，他在书法、绘画、音乐、舞蹈、击剑等很多方面，都有相当的造诣。《颜氏家训》云：“故士大夫子弟皆以博涉为贵，不肯专儒。”是当时社会环境和整体评价趋向促使他对自己的才华进行全方位的开拓。他与邯郸淳相见，“科头拍袒，胡舞五椎锻，跳丸击剑”。② 他的广博和多才，在娱乐中得到充分展现，也得到曹操的赞赏和世人的推崇，因而激发了他倾注更大的热情。这在前面已经进行了充分讨论。

在人生失意之时，娱情就有外界转入了诗人的内心，由一种社会性的群体娱乐变成了一种自我的娱志抒情。这种自娱，客观上促进了“言志”主题的发展，也是对诗歌发展的一大推动。

曹植的游仙诗中有大量的娱乐成分，当时曹植处在“朝夕惕惕，无

① 《曹植集校注》，第434页，北京，人民文学出版社，1984。

② 《三国志·魏志·王粲传》注引《魏略》。

以自娱”的状态下，在诗赋中构建一个自由的天地，驰骋自己的想象，自娱的因素占了很大比重。相对于楚辞和汉乐府的游仙主题的传统来看，曹植具有更加突出的自由奔放的文人式的幻想色彩。而且，通过游仙诗流露出的对现实的不适，更反衬出他所追求的自由精神世界的丰富。其《仙人篇》、《升天行》、《桂之树行》、《五游咏》、《远游篇》、《驱车篇》等，都是顺着这一思路发展而来，正是通过这些作品，曹植获得了心灵上的娱乐——那种现实中无法实现的自由。

曹植对娱乐文学所作的探索，与他个人的精神气质和人格理想是紧密相关的。而这些问题，在他的赋中有一个更集中的体现。他在《前录自序》中自称有 78 篇赋作。早在建安时期，娱乐倾向已经在赋作中得到充分铺陈和展现。内容上，他沿袭了汉代大赋中对贵族生活场景和宴游场面的描绘，习惯于用全景式的铺排来描摹；在不同视野角度之间，用跳跃式的笔触来展现那些层现迭出的瑰丽景色。这些从赋的创作中提炼出来的摹景方法也被他引入到诗歌创作中去。而且“赋”这种文体，本身具有的娱乐传统。①《汉书·王褒传》：“辞赋比之，尚有仁义讽喻，鸟兽草木多闻之观。”视赋为娱乐、通俗之体。

在具体创作中，如《登台赋》：“从明后而嬉游兮，登层台以娱情。”《游观赋》：“静闲居而无事，将游目以自娱。”《感节赋》：“携友生而游观，尽宾主之所求。登高墉以永望，冀消日以忘忧。”《酒赋》：“叙嘉宾之欢会，惟耽乐之既阕。”都展现了他在赋中追求娱乐的情感倾向。而类似于乐府诗创作中那种细致描绘宴饮场面的赋作还不止于此。如《娱宾赋》：“感夏日之炎景兮，游曲观之清凉。遂衎宾而高会兮，丹帏晔以四张。”叙述宴饮场景，虽然残缺不全，但从残留的句段中，已经可以窥见其铺陈描绘的宴饮场面与他的许多宴饮诗是一致的。

除了这些对娱乐宴饮场景的直接描绘，还有很多是形式短小，笔调活泼的咏物赋，它们蕴含着作者自娱的立意。如《鹞雀赋》，形式短小，以讲故事的方式展开，生动有趣，“不为华缛，而尽致达情。启后世小说中调侃法门”（钱钟书《管锥编》三）。又如《芙蓉赋》：“览百卉之英茂，无斯华之独灵。结修根于重壤，泛清流而擢茎。……观者终朝，情犹未足。于是狡童媛女，相与同游。”在咏物赋中超出对客体的描绘，

① 赋的娱乐传统，由来已久。从荀子的《赋篇》、《成相辞》，宋玉的《风赋》、《登徒子好色赋》到王褒的《僮约》等，都非常突出地显示出这一传统。

加入审美主体的情感，使得咏物赋本身也变得有了灵气。

曹植的个性和自由精神，决定了他在受限制的外在环境中如果无法获得自由发展，就一定要寻找到一个出口。这个出口，就是回归到心灵。只有这样，他追求自由的热情与现实抵触时，才能顺从主流的统治而又保持自我。他在赋中寻求精神上的安慰和自适，初衷也应在此。又如《车渠椀赋》："何明丽之可悦，超群宝而特章。俟君子之闲燕，酌甘醴于斯觥，既娱情而可贵，故永御而不忘。"《咏蝉》："唯夫蝉之清素兮，潜厥类乎太阴。在盛阳之仲夏兮，始游豫乎芳林。实澹泊而寡欲兮，独怡乐而长吟。声皦皦而弥厉兮，似贞士之介心。内含和而弗食兮，与众物而无求。"标题是咏蝉，实际上正是曹植在自娱情志，聊以自适。这些咏物之赋，是在作者主观的娱情娱志的立意下而创作的，因此，蕴含有娱乐的成分，而且在主观抒情中超脱了单纯的娱乐，使赋中的语言有了一种飞动的灵气。

由于这种灵动的情感，加上东汉中晚期以来一直绵延的玄思之风，推动了曹植在那些描绘抽象事物的赋作中以一种更有飞动性的语言来追求心灵的娱乐和自由，这种色彩的赋作如张衡的《玄思赋》、班固的《幽通赋》等。它们使赋体的功能发生了某种变化，虽然这并没有被视为赋体的主流。陆机《文赋》以赋论文，对抽象的文进行铺陈和评论，继承了玄思的赋风，超越了汉代名物赋征实的传统。超越了"赋"中浓郁的现实色彩，从宫苑遍布的现实世界到任由驰骋的神仙境界，在玄思中追求超现实的美，从而达到娱情的目的。体现在曹植的创作中，如他后期的《玄畅赋》："希鹏举以抟天，蹶青云而奋羽。舍余驷而改驾，任中才之展御。望前轨而致策，顾后乘而安驱。……不愧景而惭魄，信乐天之何欲。逸千载而流声，超遗黎而度俗。"《闲居赋》："出靡时以娱志，入无乐以销忧。……感阳春之发节，聊轻驾而远翔。"

在追求心境的自由和快乐中，对这种玄思加以驾驭和发挥，在艺术境界上不断推进。诗人在创作中放开怀抱去寻求现实中无法得到的关怀，在玄思赋中也就呈现出自娱情志的倾向，这种倾向，与之相伴的是赋的审美能力的提升，对情韵的强调和对语言技巧的发展，最终的指归是抒情方式的提升和诗歌词赋创作境界的提高，但最初的自娱情志的出发点，是不可忽略的。

赋、乐府诗，这些文体在曹植笔下，渐渐离开政治轨道的束缚，向着书写个人性情以娱人耳目、陶冶性情发展，这固然与曹植的个人际遇

和创作取向有关，但却对后来文学发展产生了很大影响。比如魏晋六朝山水诗的发展和兴盛正是朝着这个指向而走的。而且，这种娱乐的文人化倾向，对魏晋世风人情有潜移默化的影响，魏晋时代，世风人情的适意和轻松，与前代的娱乐文人化风气的发展是分不开的。

作者简介：高慧芳，女，北京大学中文系古代文学硕士毕业，主攻中古文学，专业方向是魏晋南北朝隋唐五代文学。先后发表《阮籍的哲学思想与文学创作》、《苏轼纪行诗研究》、《刘长卿诗歌艺术探析》等。

本事对文人古题乐府创作的影响

◇向　回

（河北石家庄，河北省社会科学院语言文学研究所，050051）

提　要：乐府诗本事是包含本作品信息最多而又相对比较稳定的一个要素，它确立了该作品的题材、主题和本义等文化内涵，是对后世文人古题乐府创作具有内在约束力一大传统。本文在实例分析的基础上，从直咏本事、议论本事与化用本事三个方面入手，探讨了乐府诗本事对文人古题乐府创作的巨大影响。

关键词：本事　本义　传统　影响

在乐府诗的曲名、曲调、本事、体式、风格等五个主要构成要素中，本事是包含本作品信息最多的一个要素，同时也是相对比较稳定的一个要素。从乐府诗的本事中，读者可以看到该曲的题材、主题、曲调、体式、人物等许多情况。后世文人的古题乐府创作，往往都会在一定程度上与这些信息保持着若干联系，通过这些本事信息的挖掘与再现，来继承曲调所具有的文化内涵，从而在一定程度上恢复乐府古题的传统。一般来说，汉魏乐府的创作精神与表现艺术，是后世文人诗歌创作过程中广泛继承的两大传统。但是，在乐府文学发展史上，尚有另外的一种传统，仅仅在文人的古题乐府创作中得到了很好的继承，这就是在曲调本事基础上所确立起来的题材、主题、本义等文化内涵。这种传统对后世文人的乐府古题创作具有一种内在的约束力，为大多数文人所遵循。

本义即本题之义，它是文人古题乐府创作的取正之源。就现存文献来看，从初唐时起，文人便开始对古题乐府的创作方法进行了自觉的反思，其中有很多看法都特别注重对曲调本义的遵循。如吴兢《乐府古题要解·序》云：

乐府之兴，肇于汉魏。历代文士，篇咏实繁。或不睹于本章，便断题取义。赠夫利涉，则述《公无渡河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》；赋雉斑者，但美绣颈锦臆；歌天马者，唯叙骄驰乱蹋。类皆若兹，

> 不可胜载。递相祖习，一作袭。积用为常，欲令后生，何以取正？余顷因涉阅传记，用诸家文集，每有所得，辄疏记之。岁月积深，以成卷轴，向编次之，目为《古题要解》云尔。①

从序中所言可以看出，吴兢编《乐府古题要解》，正是有感于历代文士之拟作“不睹于本章，便断题取义”，如果听其“递相祖习，积用为常”，则会使后人创作无以取正，所以他才对这些曲调进行解题的。

既然本义是曲调自身在内容方面的传统，怎样才能使后人的创作得以遵循曲调本义，从而维护这种传统呢？要之，一个曲调的本义往往隐含于其本事之中，文人古题乐府创作只要以其曲调本事为依托，就能在一定程度上恢复它的本义。不过，随着历史的发展，很多乐府曲调的本事渐渐地已不可考了，它们的本义又是如何得以体现的呢？从《乐府诗集》所收作品来看，一个曲调的始辞与该曲本事之间往往是互相对应的，始辞实际上是其本事的另一种诗意表述。② 也就是说，始辞因为记录了曲调的本事，从而亦在一定程度上保存着它的本义。所以，后世文人古题乐府创

① 吴兢《乐府古题要解·序》，丁福保辑《历代诗话续编》，第24页，北京，中华书局，1983。

② 始辞即一个曲调创制之初所用的歌辞，在《乐府诗集》中，这样的歌辞一般都被称作古辞。不过，从《乐府诗集》中现存的作品来看，却也有一小部分并非曲调创制之初就有的歌辞亦被称作了古辞。如《长歌行》一曲，《乐府诗集》中题作“古辞”的有“青青园中葵”一篇、“仙人骑白鹿”一篇以及“岧岧山上亭”一篇凡三首，但这三首歌辞内容并不相关，所言之事并不相同，所以其中定有非最初的歌辞亦被称作了古辞。与此同时，那些可以考知其作者的最初之辞，郭茂倩就直接在其题下标出作者而不称其为古辞。如左延年所作《秦女休行》，实际上就是该曲最初入乐的歌辞，但郭茂倩在《乐府诗集》中并非题作“古辞”而是“左延年”。于此看来，《乐府诗集》中的“古辞”一词，含义是比较模糊的，它不是一个作品最早入乐之辞的明确称谓。王灼《碧鸡漫志》云：“唐歌曲比前世益多，声行于今、辞见于今者，皆十之三四，世代差近尔。大抵先世乐府，有其名者尚多，其义存者十之三，其始辞存者十不得一，若其音则无传，势使然也。”（岳珍《碧鸡漫志校正》，第1卷，第12页，成都，巴蜀书社，2000）这里显然是在以“始辞”来称呼一个曲调创制之初的歌辞。任半塘《唐声诗》中谓“始辞”是相对于“拟辞”而言，良是。考虑到《乐府诗集》中“古辞”情况的复杂性，故本文以“始辞”来称谓各个曲调创制之初的歌辞，显然就要比“古辞”一词更合于实际。不过，严格地说，有些乐府歌辞并非本事诗，其曲调的创制未必就有确切的本事，如《长歌行》、《短歌行》之类。但这个问题实在也难以坐实，而且即使某个曲调没有确切的本事，其始辞也足以确立起一个主题，从中可以探寻出曲调的本义。所以，为了叙述的方便，也因为实际的困难，本文不对曲调创作本事的有无作严格的区分。

作不论是对曲调本事的再度阐释，还是对其始辞的直接化用，其实都是力求通过对曲调本事的探寻来恢复其本义方面的传统。只要对吴兢《乐府古题要解》中所载各个曲调的解题文字作一番分析便可发现，吴兢对曲调本义的探寻，正是通过其本事的考知以及古辞（即本文所说的始辞）辞义的分析来实现的。①

与吴兢一样，宋代许多治乐府学者也以不离曲调本义来作为文人古题乐府创作的正统，而且他们也强调了本事在维护曲调本义传统方面的重要意义。如唐庚有语云：

> 古乐府命题皆有主意，后之人用乐府为题者，直当代其人而措辞。如《公无渡河》须作妻止其夫之辞，太白辈或失之，惟退之《琴操》得体。②

唐庚（1070－1120），北宋诗人，字子西，眉州丹棱（今四川丹棱县）人，人称"鲁国先生"。"代其人而措辞"实际上就是要求作辞者置身于本事的具体情境之中，站在本事主人公的角度来措辞。他这里对文人古题乐府创作的看法虽有失偏颇，却也说明了时人对乐曲本事的注重。周紫芝《古今诸家乐府序》中的看法，虽不专论古题乐府创作与本事之间的关系，于此却也可以看出本事在这方面的重要作用：

> 魏晋宋历唐而其作益多，后人之作，其不与古乐府题意相协者十八九，此盖不可得而考者，余不复论。独恨其历世既久，事失本真，至其弊也，则变为淫言，流为亵语，大抵以艳丽之词更相祖

① 孙尚勇《吴兢〈乐府古题要解〉的体例及影响》一文中分析了吴兢《乐府古题要解》一书中的解题内容：叙述古题本事，援引古辞本文，分析古辞本义，介绍后人拟作中之遵循或偏离古题本义者，交代古题之间的相承关系，凡古辞不可考则就最早之拟作作品加以解题。并对这五项内容分别以"本事"、"本文"、"本义"、"拟作"、"相承"来概括。（见孙尚勇《吴兢〈乐府古题要解〉的体例及影响》，《中华文史论丛》，总第83辑，第129页）实际上，孙尚勇所概括的这五种释题之法，都是通过本事始辞的考证分析来探求曲调的本义，总结前人古题乐府创作的成功经验，以纠正某些诗人创作的不足。

② 强幼安述《唐子西文录》，见何文焕辑《历代诗话》，第443页，北京，中华书局，1981。

述，至使父子兄弟不可同席而闻，无复有补于世教。①

在这篇《古今诸家乐府序》中，周紫芝先历叙乐府之源，次论后人拟作之弊，最后评述历代文人的乐府歌辞制作，上引这段即为周紫芝对历代文人拟作乐府弊病的论述。从周氏所言来看，后人拟作之所以不与古乐府题意相协，实际上是因为历世既久，事失本真，后人难于考其古意，所以才至于变为淫言，流为亵语。他这里实际上也就从侧面说明，本事对文人古题乐府创作能否保持古意具有重要的决定作用。

唐宋时期治乐府学者的这些看法，是以前代文人古题乐府创作实际为依据的，同时也在更后文人的古题乐府创作中得到了验证。本事因为蕴含了曲调的本义，故而在很大程度上维护着乐府诗自身内容方面的传统。这种维护最直接的体现，就是文人的古题乐府创作往往都会在一定程度上向曲调本事靠拢，把本事内容当作他们吟咏、议论或表达情感的具体依托。以下就从三个方面来具体探讨本事对文人古题乐府创作的重要影响。

一、直咏本事

创调本事是一个曲调创制的直接依据，始辞则往往都是对该曲本事的直接叙述。不但如此，有些文人的古题乐府创作往往也会历叙本事，通过对曲调本事内容的直接吟咏来恢复其本义，这是本事对文人古题乐府创作影响最主要的一个方面。如相和旧曲《王明君》，所言为西汉元帝时昭君出塞和亲的故事，晋石崇所作《王明君》歌辞完全吟咏此事，隋薛道衡所作之《明君词》，亦是对其本事的直接吟咏：

我本良家子，充选入椒庭。不蒙女史进，更无画师情。蛾眉非本质，蝉鬓改真形。专犹妾命薄，误使君恩轻。啼落渭桥路，叹别长安城。今夜寒草宿，明朝转蓬征。却望关山迥，前瞻沙漠平。胡风带秋月，嘶马杂笳声。毛裘易罗绮，毡帐代帷屏。自知莲脸歇，羞看菱镜明。钗落终应弃，髻解不须萦。何用单于重，讵假阏氏

---

① 周紫芝《太仓稊米集》，第51卷，文渊阁四库全书，第1141册，第360页，上海，上海古籍出版社。

名。駃騠聊强食，挏酒未能倾。心随故乡断，愁逐塞云生。汉宫如有忆，为视旄头星。①

此辞对该曲本事中昭君以良家子待诏掖庭、画工丑图、远嫁胡地、被封为阏氏以及心念汉宫等内容均有叙述，完全是对昭君出塞故事的直接吟咏。

似薛道衡《王明君》这样直接吟咏其曲调本事的文人古题乐府创作，还可以《秋胡行》中的许多歌辞为例。《秋胡行》本事为《列女传》及《西京杂记》所载春秋时期鲁人秋胡戏妻故事，今存唐人高适所作的《秋胡行》一首，就是对其本事的直接吟咏：

妾本邯郸未嫁时，容华倚翠人未知。一朝结发从君子，将妾迢迢东路陲。时逢大道无难阻，君方游宦从陈、汝。蕙楼独卧频度春，彩落辞君几徂暑。三月垂杨蚕未眠，携笼结侣南陌边。道逢行子不相识，赠妾黄金买少年。妾家夫婿轻离久，寸心誓与长相守。愿言行路莫多情，送妾贞心在人口。日暮蚕饥相命归，携笼端饰来庭闱。劳心苦力终无恨，所冀君恩那可依。闻说行人已归止，乃是向来赠金子。相看颜色不复言，相顾怀惭有何已。从来自隐无疑背，直为君情也相会。如何咫尺仍有情，况复迢迢千里外！此时顾恩不顾身，念君此日赴河津。莫道向来不得意，故欲留规诫后人。②

据《列女传》对《秋胡行》本事的记载，鲁人秋胡娶妻五日（《西京杂记》言三月）而游宦五年（《西京杂记》言三年），回家时道逢采桑女子，悦而戏之，不知是其妻也。归家见妻，乃向采桑者。妻污其行，东走投河而死。高适所作的这首《秋胡行》，以秋胡妻子的口吻入诗，从其未嫁、既嫁而夫外出游宦写起，继而写其路旁采桑为人所戏，后来知戏己者就是自己游宦归来的丈夫，遂投河而死。至于秋胡妻投河的原因，高适从本事中"妾不忍见子改娶矣"③一句出发衍生，认为是妻子念及丈夫既然咫尺仍有情，数年来迢迢千里之外，自然是处处拈花惹草，对自己薄情了。其心如此，自己以后也就难免被弃的命运，所以她

① 郭茂倩《乐府诗集》，第29卷，第433页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第36卷，第534页，北京，中华书局，1979。

③ 刘晓东点校《列女传》，第5卷，第53页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

才“顾恩不顾身”，投河而死。这实际上是诗人在本事基础上发挥了自己的想象，并无碍于全诗对该曲本事的吟咏。

似《王明君》(《明君词》)与《秋胡行》这样直接吟咏本事的文人古题乐府创作，在琴曲歌辞特别是唐韩愈所作《琴操》十首中表现得尤为明显。韩愈所作这十首琴歌不但具体各篇专咏该曲本事，且各首前均有小序言明其创调本事，故清人何焯《义门读书记》谓其“十篇皆得不失其操本意”。[①] 而且，似韩愈这样的琴曲歌辞创作，被视为得体(如前面所引唐庚语)，在后世文人拟作古题乐府中影响巨大。如宋人曹勋《松隐集》中就载有其所作《琴操》十首，其序云：

> 唐韩愈依古述《琴操》十篇，词存而义不复概见。又声谱仅可传其仿佛，而莫知其由。是故悲思怨刺，抑扬折中，皆不切其旨。夫所谓操者，言其志节之不可以变，而众人之莫吾知，而一归于时命，将感激以自伤，寄之于音声者也。大抵皆贤圣愤懑之所为作也。今依韩愈先后之次，复述十首，各冠其事于首篇云尔。[②]

曹勋所作《琴操》十首，次第与韩愈一样，全依《琴操》，且其各篇亦如韩愈之作，篇前有小序叙其本事，而歌辞亦是对各操本事意义的发掘。从其序中所言来看，曹勋似乎在怀疑韩愈拟作对《琴操》各曲本义的发掘，但就其创作方法而言，实际上却是完全效法韩愈直咏乐曲本事的结果。这种吟咏本事的琴曲歌辞，历经宋、元、明、清数朝，代有创制。

唐后文人直咏本事的古题乐府创作并不仅限于琴曲歌辞。在其他类别的乐府曲调中，对乐曲本事进行直接的吟咏其实也是唐后文人古题乐府创作最主要的一种方式。如明人高启《大全集》中所载的《箜篌引》、《杨白花》、《华山畿》等几首古题乐府：

> 浊流赴海东若倾，津卒刺船朝不行。公乎提壶径欲渡，大声呼公公不顾。饥鲸馋蛟肆啖吞，竟以深渊作高坟。贪生恶死谁不有，公独不然果狂叟。二十五弦弹且歌，公今渡河将奈何！公今渡河将

---

① 钱仲联《韩昌黎诗系年集释》，第11卷，第1172页，北京，中华书局，1984。

② 曹勋《松隐集》，第1卷，文渊阁四库全书，第1129册，第329页，上海，上海古籍出版社。

奈何!①

杨白花，太轻薄。不向宫中飞，却度江南落。美人踏踏连臂歌，山长水阔奈尔何！奈尔何！春欲晚，何不飞去仍飞返。洛阳树，多啼鸦。愁杀人，杨白花。②

华山畿，牛车止。不同生，可同死。棺开棺开，与郎去来。③

从这三首歌辞来看，每首均不离其曲调本事。虽不是每辞都历叙其曲调本事的详细内容，但显然也是其本事的一种直接诗意再现。

从今存文献记载来看，某些乐府曲调的本事往往还会有异说出现。实际上，每一种本事说法的出现都有其特定的原因，也都有可能被后世文人视作曲调的本事而取义，从而影响到他们的古题乐府创作。如琴曲《雉朝飞操》，郭茂倩在其解题中就援引了扬雄《琴清英》与崔豹《古今注》中的两种不同说法：

一曰《雉朝雊操》。扬雄《琴清英》曰："《雉朝飞操》，卫女傅母之所作也。卫侯女嫁于齐太子，中道闻太子死，问傅母曰：'何如?'傅母曰：'且往当丧。'丧毕不肯归，终之以死。傅母悔之，取女所自操琴于冢上鼓之。忽二雉俱出墓中，傅母抚雉曰：'女果为雉耶?'言未毕，俱飞而起，忽然不见。傅母悲痛，援琴作操，故曰《雉朝飞》。"崔豹《古今注》曰："《雉朝飞》者，犊沐子所作也。齐宣王时处士泯宣年五十无妻，出薪于野，见雉雄雌相随而飞，意动心悲，乃仰天叹：'大圣在上，恩及草木鸟兽，而我独不获。'因援琴而歌，以明自伤。其声中绝。魏武帝时宫人有卢女者，七岁入汉宫，学鼓琴，特异于余妓，善为新声，能传此曲。"④

---

① 高启《箜篌引》，高启《大全集》，第1卷，文渊阁四库全书，第1230册，第7页，上海，上海古籍出版社。

② 高启《杨白花》，高启《大全集》，第1卷，文渊阁四库全书，第1230册，第12页，上海，上海古籍出版社。

③ 高启《华山畿》，高启《大全集》，第1卷，文渊阁四库全书，第1230册，第13页，上海，上海古籍出版社。

④ 郭茂倩这里对崔豹《古今注》的援引有误，处士名牧犊子而非犊沐子，为故事主人公，泯宣时人，而郭茂倩却将"泯宣时人"误作了宣王时名"泯宣"之人，似乎是牧犊子据别人故事而作了《雉朝飞》。郭茂倩《乐府诗集》，第57卷，第1455-1456页，影宋本，台北，世界书局，1967。

扬雄《琴清英》认为《雉朝飞操》是卫女傅母悲痛所作，崔豹《古今注》则认为是处士犊沐子作此操以自伤，二者所言完全不同。又，旧题东汉蔡邕所撰之《琴操》① 对此曲创调本事的说法与《古今注》大体相同，唯其谓犊沐子年七十而无妻，与《古今注》中的年五十微有不同。李白、韩愈以及张祜所作《雉朝飞》歌辞，均取齐处士犊沐子作操自伤的说法，且谓其年七十，可知三者均取信于《琴操》。

琴曲《雉朝飞操》在《乐府诗集》中收有始辞，从中可识别其本事之真伪：

> 雉朝飞兮鸣相和，雌雄群游于山阿。我独何命兮未有家，时将暮兮可奈何，嗟嗟暮兮可奈何。②

从始辞之意来看，显然与《古今注》中对其本事的叙述更吻合，当以之为真。扬雄《琴清英》中的说法，郑樵《通志·乐略》认为“大概与《思归操》之言相类，恐是讹易”。③ 按，郑樵这里所说的《思归操》，指的实际上是吴兢《乐府古题要解》中所言的《思归分》（一曰《离拘操》）：

> 右旧说卫有贤女，邵王闻其美（一作贤），请聘之，未至而王

① 关于《琴操》的撰者，历史上有三种不同记载。一为两汉之际的桓谭（？前23—50），一为东汉蔡邕（133—192），一为西晋孔衍（268—320）。李祥霆《〈琴操〉撰者辨证》（《中央音乐学院学报》，1983年第3期）一文从唐李善《文选》注中所引《琴操》不但其文都和现在所传《琴操》相同，而且所引十数条中有五条明指为“蔡邕《琴操》”出发，并结合蔡邕“《文选》学”的渊源以及李善注《文选》时对桓谭、蔡邕、孔衍著作的引录情况认为，今存《琴操》作者实为东汉蔡邕。马萌《〈琴操〉撰者考辨》（《中国社会科学院研究生院学报》，2005年第2期）在李文的基础上，进一步认为：《隋书·经籍志》等正史及公私书目中对桓谭《琴操》与孔衍《琴操》的记载并不可靠，桓谭与《文选》李善注、《太平御览》等引用的蔡邕《琴操》无关。孔衍《琴操》是否存在仍然存疑，即便存在，也是“撰述蔡邕之书”，非孔衍自著。无署名的《琴操钞》与《琴操》，只是蔡邕《琴操》的“异本”，非异书。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第57卷，第1456页，影宋本，台北，世界书局，1967。

③ 王树民点校《通志二十略》，第909页，北京，中华书局，1995。

薨。太子曰："吾闻齐桓得卫女而霸，今卫女贤者，欲留之。"大夫曰："不可。若贤女必不我听，若听必不贤，则不足取也。"太子遂留之，果不听。拘于深宫，思归不得，援琴而歌，曲终，缢而死。①

扬雄《琴清英》所记为卫女欲嫁而中道夫死，此处《思归分》所记亦是卫女欲嫁而中道夫死，二者有很大的相同之处。据此看来，郑樵的怀疑不无道理。但这也无碍于后人将扬雄《琴清英》中的说法当做《雉朝飞操》的本事来加以吟咏。如元人杨维桢《雉朝飞》云：

雉朝飞，一雄挟一雌，雄死雌誓黄泥归。卫女嫁齐子，未及夫与妻。青缟绾素结，一死与之齐。人言卫女荡且离，乌得冢中有雉飞，琴声鼓之闻者悲。②

诗前有作者自序云：

《琴操》有《雉朝飞》，多指牧犊子之作。据扬雄所记，则曰："《雉朝飞》者，卫女傅母之所作也。卫女嫁齐太子，中道太子死。问傅母，傅母曰：'且往，当丧。'丧毕，女不肯归，终之以死。傅母悔之，取女所自操琴于冢上鼓之。忽有雉出墓中，傅母抚雉曰：'女果为雉也？'言未毕，雉飞而起。故其操曰《雉朝飞》。"予以牧犊之叹不如卫女之善死有关世教也。故赋以补旧乐府之缺云。③

从歌辞描写与序中所言来看，杨维桢所作的这首《雉朝飞》，完全是根据扬雄《琴清英》对该曲本事的记载而来。而且诗人作此处理，恰恰是因为他认为扬雄《琴清英》中的说法比《琴操》中的说法更关乎世教。这也就从另一个角度说明，文人的古题乐府创作，往往都是力图从本事出发去寻求曲调古意的。正因为本事中隐含着曲调的本义，而文人又比

---

① 吴兢《乐府古题要解》，卷下，丁福保辑《历代诗话续编》，第55页，北京，中华书局，1983。

② 杨维桢《铁崖古乐府》，第1卷，文渊阁四库全书，第1222册，第5页，上海，上海古籍出版社。

③ 杨维桢《铁崖古乐府》，第1卷，文渊阁四库全书，第1222册，第5页，上海，上海古籍出版社。

较看重乐曲本事所具有的这种深层内涵，故而本事才会对他们的古题乐府创作具有如此巨大的影响。

与《雉朝飞操》相似，杂曲歌辞中的《结袜子》，郭茂倩引《帝王世纪》及《汉书·张释之传》中与结袜有关的三个不同故事以作解题，将它们视作了该曲的创作本事：

> 《帝王世纪》曰："文王伐崇侯虎，至五凤墟，袜系解，顾左右无可使者，乃俯而结之。武王至商郊牧野，誓众，左仗黄钺，右秉白旄。王袜解，莫肯与王结，王乃释旄，俯而结之。"《汉书》曰："王生者，善为黄老言，处士。尝召居廷中，公卿尽会立。王生老人曰：'吾袜解。'顾谓张释之：'为我结袜。'释之跪而结之。既已，人或让王生：'独奈何廷辱张廷尉如此！'王生曰：'吾老且贱，自度终亡益于张廷尉。廷尉方天下名臣，吾故聊使结袜，欲以重之。'诸公闻之，贤王生而重释之。"唐李白辞，大抵言感恩之重，而以命相许也。①

《结袜子》今存最早之辞为北魏温子升所作一首。《帝王世纪》及《汉书》均未言各自故事与此曲有何关系，这三个有关《结袜子》本事的不同说法并未见于以前的任何一种解题类著作，同时也没有歌辞可以证实它们之间的联系。如果《结袜子》与这三个故事中的某个或某几个有关，那显然也只是后人根据其中的一个或几个故事创制了这一乐曲。所以《乐府诗集》关于此曲解题中的说法，应当是郭茂倩自己考证的结果。或许正因为温子升与李白并不知此曲之本事，所以二人所作歌辞中均没有言及该曲本事的内容。但郭茂倩《乐府诗集》中既已作了这种考证，它自然就会影响到郭后文人的古题乐府创作。如杨维桢《结袜子》云：

> 汉家九陛飞秋霜，公卿会立朝明堂。王生何人谈老黄，廷辱廷尉理不当。廷尉跪结袜，有如壮夫出胯下，面无惭色神洋洋。君不

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第74卷，第1742页，影宋本，台北，世界书局，1967。

见黄石公，进张良；夏侯章，低孟尝，长者之名从此扬。①

诗前亦有作者自序云：

古乐府有《结袜子》，大抵言感恩重而以命相许也，太白拟之亦然。余以《结袜子》属张释之。释之天下称贤，故予为是词，补入乐府云。②

从序中所言来看，杨维桢把张释之事当作了《结袜子》一曲的本事，故其此首歌辞创作，就是对张释之为王生结袜事的歌咏。杨维桢这里既然说“以《结袜子》属张释之”，自然也就同时比较了《帝王世纪》中所载的两则故事，可见他对该曲本事的了解源自于郭茂倩所作的解题。所谓作词以补入乐府，实际上就是根据郭茂倩的解题来为该曲补词。他只是选取了该曲创调本事三种说法中的一种罢了。

与上面这些创调本事有异说的曲调类似，还有一些乐府曲调，其创调本事中有后人附会的成分，这些被附会的信息有时也会成为后世文人古题乐府创作过程中直接吟咏的对象。如相和歌辞《董逃行》，从今存始辞来看，它实际上是一个以游仙为主题的乐府曲调，其本事当以古仙人董桃行迹为正。但因为崔豹《古今注·音乐》认为《董逃歌》一曲所言为后汉游童作歌以讽董卓跋扈残暴事，且此本事后来又被人与相和歌辞《董逃行》混而合一，最终竟使得唐人元稹在其古题乐府《董逃行》中直接吟咏了汉末董卓事：

董逃董逃董卓逃，揩铿戈甲声劳嘈。剜剜深脐脂焰焰，人皆数叹曰：“尔独不忆年年取我身上膏？”膏销骨尽烟火死，长安城中贼毛起。城门四走公卿士，走劝刘虞作天子。刘虞不敢作天子，曹瞒篡乱从此始。董逃董逃人莫喜，胜负翻环相枕倚。缝缀难成裁破易，何况曲针不能伸巧指，欲学裁缝须准拟。③

---

① 杨维桢《铁崖古乐府》，第 1 卷，文渊阁四库全书，第 1222 册，第 8 页，上海，上海古籍出版社。

② 杨维桢《铁崖古乐府》，第 1 卷，文渊阁四库全书，第 1222 册，第 8 页，上海，上海古籍出版社。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第 34 卷，第 507 页，北京，中华书局，1979。

元稹这里所作之《董逃行》，吟咏的实际上是崔豹《古今注·音乐》中所记《董逃歌》本事，这显然是因后人将二者本事相混了的结果。而这样的相混情况，在明人高启的古题乐府《董逃行》中亦有表现：

史侯称臣董侯立，山东义师烽火急。羌儿夹辇奉西迁，百姓驱随弃村邑。罼圭苑中高作营，千里不复闻鸡鸣。旧宫焚烧无片瓦，黄金尽出诸陵下。长安城头日欲晡，董逃歌残歌布乎。①

高启这里的叙述虽与元稹诗中并不完全一致，但二者的旨意均在表明“董卓作乱，卒以逃亡”② 这一汉末史实，而这些史实又正是被附会在《董逃行》之上的《董逃歌》本事的内容。

二、议论本事

对曲调的本事进行吟咏只是一种单纯的叙事，这样的歌辞创作虽很大程度地恢复了曲调的本义，但也往往会因此而落入始辞的藩篱，变成对始辞的简单模拟。其实在后世文人的古题乐府创作中，还有很大一部分作品只是以曲调本事为依据来展开议论，并进而转为咏史诗、论史诗。这样的作品往往抓住本事的一个方面、一个角度立论，发表自己的看法，从而既不远离曲调的本义，又不落入始辞的窠臼。因为议论不可能平白无故地进行，而是要以曲调本事为依托的，所以那些对曲调本事加以议论的文人古题乐府，往往同时还要对其本事作一番简单的叙述。如傅玄的《秋胡行》二首，就将本事的吟咏与议论巧妙地结合了起来：

秋胡子娶妇，三日会行。仕宦既享显爵，保兹德音。以禄颐亲，韫（比）〔此〕黄金。睹一好妇，采桑路傍。遂下黄金，诱以逢卿。玉磨逾洁，兰动弥馨。源流洁清，水无浊波。奈何秋胡，中

---

① 高启《大全集》，第1卷，文渊阁四库全书，第1230册，第10页，上海，上海古籍出版社。

② 王根林点校《古今注》，卷中，《汉魏六朝笔记小说大观》，第239页，上海，上海古籍出版社，1999。

道怀邪。美此节妇，高行巍峨。哀哉可愍，自投长河。①

秋胡纳令室，三日官他乡。皎皎洁妇姿，泠泠守空房。燕婉不终夕，别如参与商。忧来犹四海，易感难可防。人言生日短，愁者苦夜长。百草扬春华，攘腕采柔桑。素手寻繁枝，落叶不盈筐。罗衣翳玉体，回目流采章。君子倦仕归，车马如龙骧。精诚驰万里，既至两相忘。行人悦令颜，情息此树傍。诱以逢卿喻，遂下黄金装。烈烈贞女忿，言辞厉秋霜。长驱及居室，奉金升北堂。母立呼妇来，欢情乐未央。秋胡见此妇，惕然怀探汤。负心岂不惭，永誓非所望。清浊必异源，凫凤不并翔。引身赴长流，果哉洁妇肠。彼夫既不淑，此妇亦太刚。②

此二诗前一部分均充分地叙述了曲调的本事，后一部分则转入议论，对秋胡之不淑与其妻之投河行为发表看法。很显然，诗人作诗的目的在于发表议论，但其议论并未脱离本事的影响。

昭君出塞是流传久远的历史人物故事，以之为本事的乐府曲调不少，而对之发表议论的文人古题乐府创作更是常见。如宋人王安石《明妃曲》：

明妃初出汉宫时，泪湿春风鬓脚垂。低徊顾影无颜色，尚得君王不自持。归来却怪丹青手，入眼平生未曾有。意态由来画不成，当时枉杀毛延寿。一去心知更不归，可怜着尽汉宫衣。寄声欲问塞南事，只有年年鸿雁飞。家人万里传消息，好在毡城莫相忆。君不见咫尺长门闭阿娇，人生失意无南北！③

在封建体制之下，帝妃之间本就没有真正的爱情与婚姻。“从来闭在长

① 傅玄《秋胡行》其一，郭茂倩《乐府诗集》，第36卷，第530页，北京，中华书局，1979。

② 傅玄《秋胡行》其二，郭茂倩《乐府诗集》，第36卷，第530页，北京，中华书局，1979。

③ 王安石撰、李壁注《王安石集李壁注》，第6卷，第427－429页，上海，上海古籍出版社，1993。

门者，必是宫中第一人”,① 受宠继而被弃，本就是嫔妃们难以摆脱的悲剧命运。所以在诗人看来，昭君远嫁，只是嫔妃们悲剧命运的另一种表现方式而已。

同样是对昭君出塞故事发表议论，赵汝鐩的《昭君曲》将这种批判的矛头直指和亲制度：

> 御戎岂别无经纶，娄敬作俑言和亲。或结或绝患不已，至呼韩邪朝竟宁。稽首愿得婿汉氏，秭归有女王昭君。临时失捐画工赂，蛾眉远嫁单于庭。玉容惨淡落紫塞，粉泪阑干挥黄云。下马穹庐行步涩，弹丝谁要敌人听。年年两军苦争战，杀人如麻盈边城。若藉此城赎万骨，甘忍吾耻縻一身。闻笳常使梦魂惊，倚楼惟恐烽火明。狼子野心何可凭，呜呼狼子野心何可凭。②

诗人这里不仅批判了始作俑献和亲之策的娄敬，同时也对昭君的献身精神进行了赞颂。这种赞颂在元人赵文的《昭君词》中得到了更突出的表现：

> 蜀江洗妍姿，万里献君王。君王不我幸，弃置何怨伤。君王要宁胡，借问谁能行。女伴各惧怯，畏此道路长。慨然欲自往，讵忍别恩光。倘于国有益，尚胜死空房。行行涉沙漠，风霜落红妆。得为胡阏氏，揣分已过当。单于感汉恩，边境得安康。一朝所天死，掩泣涕沾裳。胡俗或妻母，何异豺与狼。仰天自引决，爱此夫妇纲。大忠与大义，二者俱堂堂。可怜千古无人说，只道琵琶能断肠。③

此诗赞扬了昭君的大忠与大义，并认为历代文人的看法，多只限于昭君出塞之悲剧色彩，却没有看到昭君自愿出塞的民族大义。这样的议论，

---

① 李端《妾薄命》，郭茂倩《乐府诗集》，第62卷，第907页，北京，中华书局，1979。

② 陈起《江湖后集》，第4卷，文渊阁四库全书，第1357册，第758页，上海，上海古籍出版社。

③ 赵文《青山集》，第7卷，文渊阁四库全书，第1195册，第89页，上海，上海古籍出版社。

立足于本事，却又不以本事为限。所言虽未必符合历史事实，却也在议论中见出了新意。

当然，对那些本事流传较广的乐府曲调，文人在古题乐府创作中对其进行议论时，有时并不过多地叙述其曲调本事，而是将本事隐藏在作品背后了。如梁范静妻沈氏所作《昭君叹》二首其一："早信丹青巧，重货洛阳师。千金买蝉鬓，百万写蛾眉。"① 以王昭君的口吻来对该曲本事中"画工丑图"之说发表看法。这在唐释皎然所作《王昭君》中亦有表现："自倚婵娟望主恩，谁知美恶忽相翻。黄金不买汉宫貌，青冢空埋胡地魂。"② 再如白居易的《昭君怨》，同样是从"画工丑图"这个角度立论，但不再把它当做是昭君个体的悲剧，而是把它看作了宫女们的必然命运，矛头也从画师转向了汉元帝：

> 明妃风貌最娉婷，合在椒房应四星。只得当年备宫掖，何曾专夜奉帏屏？见疏从道迷图画，知屈那教配虏庭？自是君恩薄如纸，不须一向恨丹青。③

诗人这里也是一开始就以议论入笔，不再过多地叙述其本事，但这种议论却显然又离不开其本事的基础，只是本事在这里已经仅仅只是一种发论的文化背景罢了。与白居易相似，宋人曹勋的《王昭君》，也将批判矛头直指汉元帝："好恶由来各在人，况凭图像觅天真。君王视听能无壅，延寿何知敢妄陈?"④ 在议论中见出了新意。

通观《乐府诗集》解题对乐曲本事内容的叙述可以看出，很多乐曲的本事其实就是一些历史事实。这些历史事实既可能是时事（如《纪辽东》一曲，乃隋炀帝讨伐高丽、进围辽东后的纪功之作；《雨淋铃》一曲，乃玄宗入蜀时于栈道雨中闻铃声与山相应，悼念贵妃，故采其声，为《雨淋铃》曲以寄恨），也可能是史实（如《婕妤怨》一曲，乃后人伤班婕妤失宠而作；《铜雀台》一曲，乃后人悲曹操遗令事而为之咏）。所以，后人所作古题乐府对这些乐曲本事的吟咏，实际上就是一种咏史

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第29卷，第434页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第29卷，第431页，北京，中华书局，1979。

③ 顾学颉点校《白居易集》，第16卷，第348页，北京，中华书局，1979。

④ 曹勋《松隐集》，第6卷，文渊阁四库全书，第1129册，第361页，上海，上海古籍出版社。

诗，但其中往往也有很大的论史因素。如《铜雀台》，一曰《铜雀妓》，《乐府诗集》引《邺都故事》论其本事云：

> 魏武帝遗命诸子曰："吾死之后，葬于邺之西岗上，与西门豹祠相近。无藏金玉珠宝，余香可分诸夫人，不命祭吾。妾与伎人，皆著铜雀台，台上施六尺床，下繐帐，朝晡上酒脯粻糒之属。每月朝十五，辄向帐前作伎。汝等时登台，望吾西陵墓田。"①

魏武遗令分香纳履之事，是文人诗歌创作中经常吟咏的话题。但是，因为铜雀台本就是历史遗迹，所以文人以"铜雀台"为题的诗歌作品，有时就很难确定其为古题乐府《铜雀台》，还是一般的咏怀古迹之作。如刘庭琦《铜雀台》一首：

> 铜台宫观委灰尘，魏主园林漳水滨。即今西望犹堪思，况复当时歌舞人。②

此诗《乐府诗集》中未载，却也无法贸然否定它就不是古题乐府《铜雀台》。但从诗意来看，它却是一首典型的咏怀古迹诗歌。刘长卿的《铜雀台》，明显是一首古题乐府，却也与咏史诗无别，带有很强的议论倾向：

> 娇爱更何日，高台空数层！含啼映双袖，不忍看西陵。漳河东流无复来，百花辇路为苍苔。青楼月夜长寂寞，碧云日暮空徘徊。君不见邺中万事非昔时，古人何在今人悲！春风不逐君王去，草色年年旧宫路。宫中歌舞已浮云，空指行人往来处。③

杨世民《刘长卿集编年校注》将此诗置于开元、天宝时期，认为乃诗人

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第31卷，第1926页，影宋本，台北，世界书局，1967。

② 中华书局编辑部点校《全唐诗》（增订本），第110卷，第1132页，北京，中华书局，1999。

③ 杨世民校注《刘长卿集编年校注》，第17页，北京，人民文学出版社，1999。

天宝初东游途中作于邺城（今河北临漳县），显然把它当做了一首咏怀古迹诗。从诗意来看，它确实是一首咏怀诗，但就诗体而言，却显然是一首乐府诗。

再如唐人刘商的《铜雀妓》，也是一首带有很强议论色彩的古题乐府：

> 魏主矜蛾眉，美人美于玉。高台无昼夜，歌舞竟未足。盛色如转圜，夕阳落深谷。仍今身殁后，尚足平生欲。红粉横泪痕，调弦空向屋。举头君不在，唯见西陵木。玉辇岂再来，娇鬟为谁绿？那堪秋风里，更舞阳春曲！曲终情不胜，阑干向西哭。台边生野草，来去胸罗縠。况复陵寝间，双双见麋鹿。①

很明显，从此诗诗句中虽也不难看出乐曲本事的痕迹，但诗人之意显然不在对其本事作叙述，而是处处都有议论的倾向。诗作既从宫女角度入眼来写宫怨，又以后人的感受来发表议论，感叹历史的沧桑变异，带有咏怀的性质。这种议论倾向在罗隐《铜雀台》中，甚至已经是整个诗歌的灵魂了：

> 强歌强舞竟难胜，花落花开泪满缯。只合当年伴君死，免教憔悴望西陵。②

诗中根本就没有叙述乐曲本事的语句，而是以假设的语气来对本事进行议论。但不管如何，此诗的理解却又离不开其本事，没有本事作背景，此诗的议论就无法立足。这样的文人古题乐府创作，也是在很大程度上受到其本事影响的。

与上文中直咏本事的文人古题乐府创作一样，对那些本事有异说的曲调，诗人也可能就其中某一说法而发表意见，写出议论性的古题乐府。如上揭杂曲歌辞《结袜子》，元人杨维桢《结袜子》直接吟咏《汉书》中所载的张释之事，而明人王世贞的《结袜子歌》，则是就此事展开的议论：

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第31卷，第459页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第31卷，第456页，北京，中华书局，1979。

小吏摩足日，腐儒结袜时。张家两伧父，不复顾腰肢。博得公卿名，且为帝王知。男儿事事仗人口，安用区区七尺为。自斟自咏自老死，从他门外浮云驰。①

诗人这里显然对张释之的行为表示非议，体现了一种道家的无为思想。

三、化用本事

有些文人的古题乐府创作既不直接吟咏其曲调本事，也不从某个角度出发对其曲调本事发表议论，而是抓住其本事某一个层面上的意义进行化用，来为自己情感的抒发服务。这样的古题乐府创作同样明显地受到了其本事的影响，但它们已不再如直咏本事者那样地代人措辞，而是要借本事主人公的事迹来抒发自己的情感。这一点以李白的古题乐府创作最为突出。

李白多以乐府旧题叙写时事，这一点学界的看法基本还是一致的，但具体到某一篇章所写究竟为哪一时事的时候，学界的看法却往往众说纷纭，难以定论。如其所作《公无渡河》一曲，学界的看法多不相同。其诗云：

黄河西来决昆仑，咆哮万里触龙门。波滔天，尧咨嗟。大禹理百川，儿啼不窥家。杀湍堙洪水，九州始蚕麻。其害乃去，茫然风沙。披发之叟狂而痴，清晨径流欲奚为？旁人不惜妻止之，公无渡河苦渡之。虎可搏，河难冯，公果溺死流海湄。有长鲸白齿若雪山，公乎公乎挂罥于其间，箜篌所悲竟不还。②

《公无渡河》即《箜篌引》，在郭茂倩《乐府诗集》中属相和引。晋崔豹《古今注·音乐》中详细记载了此曲的本事：

《箜篌引》，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起，刺船而棹。有一白首狂夫，被发提壶，乱流而渡。其妻随呼止之，不

---

① 王世贞《弇州四部稿》，第6卷，文渊阁四库全书，第1279册，第71页，上海，上海古籍出版社。

② 王琦注《李太白全集》，第3卷，第160页，北京，中华书局，1977。

及，遂堕河水死。于是援箜篌而鼓之，作《公无渡河》之歌。声甚凄怆，曲终，自投河而死。霍里子高还，以其声语妻丽玉，玉伤之，乃引箜篌而写其声，闻者莫不堕泪饮泣焉。丽玉以其声传邻女丽容，名曰《箜篌引》焉。①

李白此诗虽从大禹治水的神话写起，并非是曲调本事中所具有的信息，但其诗终之以“披发之叟狂而痴，清晨径流欲奚为？旁人不惜妻止之，公无渡河苦渡之。虎可搏，河难冯，公果溺死流海湄”诸语句，直接指向了这一曲调的本事。然而，李白作诗之意却并不在于对该曲本事进行吟咏。陈沆《诗比兴笺》云：

是诗自昔不言所指。盖悲永王璘起兵不成，诛死。而《新唐书》言永王璘辟白为府僚佐，及璘起兵，白逃还彭泽。盖永王初起事时，太白实望其勤王。不图其猖獗江淮，是以见几逃遁。及璘兵败身戮，太白被诬，坐流夜郎。至后遇赦得还，乃追悲之。“黄河”“咆哮”云云，喻叛贼之匈溃。“波滔天，尧咨嗟”云云，喻明皇之忧危。“大禹理百川，儿啼不还家”云云，谓肃宗出兵朔方，诸将戮力，转战连年，乃克收复也。艰难若此，岂狂痴无知之永王所能立功乎？乃既无勘乱讨贼之才，复无量力守分之智，冯河暴虎，自取覆灭，与渡河之叟何异乎？②

陈沆认为李白《公无渡河》一曲“悲永王璘起兵不成，诛死”的说法，得到了后世一些学者的认同。詹锳《李白诗文系年》谓“陈沆所言颇得本诗微意”。③ 此外，郭沫若《李白与杜甫》认为：

“黄河西来”是说黄河倒流，向西而来。……黄河倒流是喻安禄山的叛变。“昆仑”喻唐代的朝廷。“尧”喻唐玄宗，因为他把帝位让给了他的儿子李亨。“大禹”，有人以为即肃宗李亨，其实是指当时的天下兵马元帅——李亨的长子广平王李俶。……“披发之

---

① 王根林点校《古今注》，卷中，《汉魏六朝笔记小说大观》，第238页，上海，上海古籍出版社，1999。

② 陈沆《诗比兴笺》，第3卷，第151页，上海，中华书局，1959。

③ 詹锳《李白诗文系年》，第145页，北京，作家出版社，1958。

叟”有人以为喻永王李璘，其实是李白自喻。“旁人不惜妻止之”的“妻”，不就是“出门妻子强牵衣”的那位宗氏吗？“长鲸白齿”喻当时的谗口嚣嚣，……“挂罥于其间”喻系寻阳狱中及长流夜郎。这首乐府很可能是在长流夜郎的途中所作。他当时没有料到：仅仅三个年头便在中途遇赦，故有“箜篌所悲竟不还”的结语。①

这里与陈沆在作品本事的看法上虽大致类似，但对具体诗句比兴意义的看法却又有很大的不同。与以上诸说不同的是，安旗《李白〈公无渡河〉新探》一文则将此诗联系李白幽州之行来加以考察，认为是天宝十载（751）李白在元丹丘隐居的石门山中想到自己年过半百而功业无成，得知友人何昌浩为幽州节度使幕中判官，遂有赴边之心。但幽州是安禄山所在地，安氏备受玄宗宠信而又以骄横跋扈闻，他究竟是国之栋梁还是国之蟊贼，李白还无法判断，所以心存疑虑。但最终压抑不住心中的政治热情，怀着冒险的心情从开封首途，北渡黄河前往幽州。李白北走幽燕之时其妻尝以此白首狂夫乱流渡河而死之事告之，此诗乃李白渡河时念及昔日妻言时的感发之作。②

据陈沆《诗比兴笺》、詹锳《李白诗文系年》、安旗《李白年谱》等考证，似《公无渡河》这样化用乐曲本事而又叙写时事、抒发自我情感的乐府古题创作，在李白作品中还有《梁甫吟》、《上留田行》、《远别离》等。③ 不过，这些作品的比兴意义一时还难以完全坐实，倒是其所作《怨歌行》一首，因有诗人自注，可以明确认定其为借旧题写时事的古乐府。其诗云：

十五入汉宫，花颜笑春红。君王选玉色，侍寝金屏中。荐枕娇夕月，卷衣恋春风。宁知赵飞燕，夺宠恨无穷。沉忧能伤人，绿鬓成霜蓬。一朝不得意，世事徒为空。鹔鹴换美酒，舞衣罢雕龙。寒苦不忍言，为君奏丝桐。肠断弦亦绝，悲心夜忡忡。④

---

① 郭沫若《李白与杜甫》，第31页，北京，人民文学出版社，1971。

② 安旗《李白〈公无渡河〉新探》，《西北大学学报》，1983年第2期。

③ 关于李白古题乐府的感事因素，还可参看周振甫《李白乐府诗中感事篇试探》一文。原文载《厦门大学学报》，1980年第1期。

④ 王琦注《李太白全集》，第5卷，第283页，北京，中华书局，1977。

《怨歌行》为班婕妤《怨诗行》的衍生曲调，其本事亦为汉成帝班婕妤失宠，求供养太后于长信宫而作怨诗以自伤事。从诗中语句可以看出，李白此古题也是以其本事为基础的。不过，李白却并非单纯地吟咏其本事，而是以旧题写时事。此诗题下有李白自注云："长安见内人出嫁，友人令予代为《怨歌行》。"① 可见是当时有宫人被外嫁，李白应朋友之请作此古题乐府以咏而已。

正因为似李白古题乐府这样的化用只是要借本事主人公的事迹来为诗人自己的情感抒发服务，而诗人的情感很多时候并不与本事主人公完全一致。所以，诗人在诗意中化用本事时，便往往只是对曲调本事所包含信息的某一个细节方面进行充分的挖掘，并将其结合现世社会与诗人自身的生活状况来重新创作，与本事或始辞在某个方面保持一定的联系，既不离始辞之旨，又不落前人窠臼，做到不离不袭，实现古题乐府创作的新开拓。如鲍照《代淮南王》：

淮南王，好长生，服食练气读仙经。琉璃作碗牙作盘，金鼎玉匕合神丹。合神丹，戏紫房，紫房彩女弄明珰，鸾歌凤舞断君肠。朱城九门门九闺，愿逐明月入君怀。入君怀，结君佩，怨君恨君恃君爱。筑城思坚剑思利，同盛同衰莫相弃。②

此诗前一部分挖掘晋拂舞歌《淮南王》本事中淮南王服食求仙这一方面的信息，后一部分则以淮南王侍妾角度入眼，生出怨旷之情，转入了闺怨主题，见出新意。

再如琴曲歌辞中的《乌夜啼》，郭茂倩在其解题中引李勉《琴说》叙述其本事云：

《乌夜啼》者，何晏之女所造也。初，晏系狱，有二乌止于舍上。女曰："乌有喜声，父必免。"遂撰此操。③

---

① 王琦注《李太白全集》，第5卷，第283页，北京，中华书局，1977。

② 钱仲联增补集说校《鲍参军集注》，第4卷，第246页，上海，上海古籍出版社，1980。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第60卷，第1502页，影宋本，台北，世界书局，1967。

但唐人张籍所作古题乐府《乌夜啼引》，虽在闻乌啼而知官家有赦书方面与本事相合，但其事件之主人公却成了长安吏人及其少妇，与该曲之本事义同而事异：

> 秦乌啼哑哑，夜啼长安吏人家。吏人得罪囚在狱，倾家卖产将自赎。少妇起听夜啼乌，知是官家有赦书。下床心喜不重寐，未明上堂贺舅姑。少妇语啼乌："汝啼慎勿虚。借汝庭树作高巢，年年不令伤尔雏。"①

按，清商曲辞中亦有《乌夜啼》，乃宋临川王刘义庆为文帝所征事，亦与琴曲《乌夜啼》义同而事异。张籍所作《乌夜啼引》，恐怕只是挖掘二者本事中"乌啼则有喜"这一层面的意义，在这一层面上结合时事或其他传说来进行的再度创作。

与前面直咏或议论本事的古题乐府创作方法相似，那些创调本事有异说或讹传的曲调，其本事的各种说法亦均可能影响到文人，被文人化用到其古题乐府创作之中。如上文提到的琴曲《雉朝飞》，其本事的两种不同说法均有文人在古题乐府创作中直接吟咏过。扬雄《琴清英》中的说法虽不是该曲真正的创调本事，而可能是扬雄将其与《思归操》相混的结果，但鲍照所作古题乐府《代雉朝飞》所取的却正是《琴清英》中的说法：

> 雉朝飞，振羽翼，专场挟雌恃强力。媒已惊，翳又逼，蒿间潜彀卢矢直。刎绣颈，碎锦臆，绝命君前无怨色。握君手，执杯酒，意气相倾死何有?②

将此诗结合扬雄《琴清英》对该曲本事的记载可以发现，鲍照虽没有对这一本事作直接的吟咏，但他亦以雉起兴，以雄死雌随表现那种超越生死的爱情，这一点与扬雄《琴清英》中的记载相吻合，显然是对这一本事说法的化用。

① 郭茂倩《乐府诗集》，第60卷，第1502页，影宋本，台北，世界书局，1967。

② 钱仲联增补集说校《鲍参军集注》，第4卷，第249页，上海，上海古籍出版社，1980。

一个乐曲所表现的主题，总体来说都是由其本事来确定的。在《乐府诗集》所存曲调中，有很多曲调的本事已不可考，这些本事不可考的曲调往往也形成了特定的主题，如《刘生》、《长安有狭斜行》、《门有车马客》、《妾薄命》、《行路难》等。这些本事不可考的曲调，其主题的确立有赖于历代文人的古题乐府创作，这种确立是代代相传的。不过，也正是因为这些乐府曲调并没有一个确切的本事可供后世文人进行古题乐府创作时作参考，所以这些曲调的古题乐府创作就不再单咏一事，而是化用大量类似的典故，力求在主题上与"本事"或今存最早的歌辞保持一致。这种吟咏虽不受具体的事件与主人公的限制，却也可以视作本事的一种泛化。宽泛一些来说，这实际上也是本事对古题乐府创作的一个影响，是文人对乐曲本事某个方面信息的挖掘。

以上大致从三个方面考察了本事对文人古题乐府创作的影响。其实，除了这三类比较明显的影响之外，还有一些古题乐府创作，咏事的因素不是很强，但它们往往也多采用本事或始辞中的信息，多少也受到了乐曲本事的影响。不过，因为这种影响本身比较微弱，还不足以成为一种类型，故而此处就不作专门的考察。而有一些文人的古题乐府创作，甚至还可能把那些本非乐曲本事的史实或传说当做乐曲之本事来加以吟咏。如宋曹勋《白头吟》一首：

> 相如素贫贱，羽翼依文君。一朝富贵擅名价，文君见弃如束薪。五羖自佣赁，释褐归强秦。鸣钟列华屋，膳羞罗八珍。厌此糟糠妻，悦彼新美人。二子既失意，瑶瑟流埃尘。促轸不成曲，未唱先眉颦。一发动三叹，泪下沾罗巾。通宵坐披衣，夙昔谁与陈。愁叹不复道，平明白发新。①

诗前有作者自序云：

> 昔百里奚去虞，佣赁自给。秦以五羊之皮赎归，任以国政。后悦秦女而疏其妻。司马相如游宦不遂，文君奔之，因其资得极意于

① 曹勋《松隐集》，第1卷，文渊阁四库全书，第1129册，第332页，上海，上海古籍出版社。

文词。及贵，悦茂陵女子，文君见弃，作《白头吟》以伤之。①

《白头吟》为相和歌辞楚调曲，所言为司马相如与卓文君故事。从诗中之意与序中所言来看，作者似乎把百里奚富贵疏妻的故事也当作了该曲的本事，故诗中亦极力咏之。这种情况实际上也说明了文人古题乐府创作对乐曲本事的看重。

有些乐府曲调，其本身并没有或无法考知创调本事，但从这些曲名的题面意义出发，却又很容易使人联想到某个流播久远的传说故事，结果这一原本与乐曲不相干的传说故事，常常也被许多文人当做了乐曲本事在其古题乐府创作中加以吟咏。如汉铙歌十八曲中的《巫山高》，始辞意在远望思归，本事已难考，② 然因楚襄王巫山云雨、阳台神女之传说影响较广，使得后世以《巫山高》为题作乐府者多状此事，吟咏与巫山有关的传说。如萧齐时期虞羲、王融、刘绘三人所作《巫山高》：

南国多奇山，荆巫独灵异。云雨丽以佳，阳台千里思。勿言可再得，特美君王意。高唐一断绝，光阴不可迟。③

想像巫山高，薄暮阳台曲。烟云乍舒卷，猿鸟时断续。彼美如

① 曹勋《松隐集》，第1卷，文渊阁四库全书，第1129册，第332页，上海，上海古籍出版社。

② 对汉乐府《战城南》本事的理解，历来众说纷纭。王先谦《汉铙歌释文笺正》认为它叙写楚汉彭城、睢阳之战，庄述祖《汉短箫铙歌句解》认为是汉武帝思将帅之作，陈沆《诗比兴笺》认为所写乃汉在朔方抗击匈奴的战争，朱乾《乐府正义》则认为此诗作于"七国之乱"时，是"怨亚夫之不救梁也"。孙海洋《〈战城南〉本事考释》（《湘潭师范学院·社会科学学报》，1988年第3期）一文虽赞同朱乾《乐府正义》的部分说法，认为此诗叙述了汉景帝时梁国抵御吴楚叛军的睢阳大战，但并不是怨亚夫不救梁之作，而是产生于梁孝王筑城池宫观之时，意旨与《睢阳曲》相同，它通过吊念睢阳之战中的阵亡将士，抨击统治者贵族居功恃威、穷奢极欲、残酷压榨人民的罪行。王建纬《汉鼓吹铙歌〈巫山高〉试解》（《四川文物》，1998年第2期，第19-23页）一文认为，《巫山高》是刘邦为汉王时汉军中的賨人賨兵在南郑所唱之歌。日本学者户仓英美《汉铙歌〈战城南〉考——兼论汉铙歌与后代鼓吹曲的关系》一文则认为，汉铙歌《战城南》是一首镇抚英灵的祭祀之歌（吴相洲主编《乐府学》，第2辑，第1-18页，北京，学苑出版社，2007）。

③ 虞羲《巫山高》，郭茂倩《乐府诗集》，第17卷，第238页，北京，中华书局，1979。

可期，寤言纷在瞩。怃然坐相望，秋风下庭绿。①

高唐与巫山，参差郁相望。灼烁在云间，氛氲出霞上。散雨收夕台，行云卷晨障。出没不易期，婵娟似惆怅。②

汉铙歌十八曲中的作品，本事均难以详考。齐武帝永明八年（490），沈约与刘绘、王融、谢朓等人取汉鼓吹铙歌十八曲中的《芳树》、《有所思》、《临高台》、《钓竿》这四个曲名，各自赋题作诗二首，从而形成了齐梁时期大为盛行的古题乐府创作方法——拟赋古题法。③ 自此法确立之后，齐梁文人创作古题乐府时，多“采用专就古题曲名的题面之意来赋写的作法，抛弃了旧篇章及旧的题材和主题……严格地由题面着笔，按着题面所提示的内容倾向运思庀材”。④ 不过，从上引三诗可以看出，诗人所咏的均是楚襄王巫山遇阳台神女的传说。实际上，《巫山高》古题乐府创作过程中的这种倾向，在《乐府诗集》另外所收的南朝时期梁元帝萧绎、范云、费昶、王泰、陈后主叔宝、萧诠，唐代郑世翼、沈佺期、卢照邻、张循之、刘方平、皇甫冉、李端、于濆、孟郊、李贺、僧已等 17 人共 19 首（其中沈佺期与孟郊各有 2 首）同题创作，以及《乐府诗集》中未收的阎立本与张九龄《巫山高》各一首中，都有着惊人的一致，无一例外。这其实就是因为楚襄王巫山云雨、阳台神女之传说早已成了巫山的象征，被诗人当作了《巫山高》的本事而加以吟咏，这是咏事与咏题的结合。从这些后世文人的古题乐府创作可以明显看出，像《巫山高》这种本事难考的乐府曲调，文人们就常常从其题面意义上发掘某种传说故事，来作为乐曲的“本事”加以吟咏，这实际上就是因为乐府曲名与本事之间有一种内在的紧密联系。

与汉铙歌《巫山高》的情况类似，李白古题乐府创作中的《枯鱼过河泣》一首，也是咏事与咏题的结合：

---

① 王融《巫山高》，郭茂倩《乐府诗集》，第17卷，第238页，北京，中华书局，1979。

② 刘绘《巫山高》，郭茂倩《乐府诗集》，第 17 卷，第 238 - 239 页，北京，中华书局，1979。

③ 有关齐梁文人拟赋古题的乐府创作方法，钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》一文所论甚详，见《北京大学学报·哲学社会科学版》，1995 年第 4 期。

④ 钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报·哲学社会科学版》，1995 年第 4 期。

白龙改常服，偶被豫且制。谁使尔为鱼？徒劳诉天帝。作书报鲸鲵，勿恃风涛势。涛落归泥沙，翻遭蝼蚁嗤。万乘慎出入，柏人以为诫。①

《枯鱼过河泣》乃杂曲歌辞，其古辞只有短短四句："枯鱼过河泣，何时悔复及。作书与鲂鱮，相教慎出入。"② 此曲之本事今已难考，但李白所作《枯鱼过河泣》显然是化用了西汉刘向《说苑·正谏》中的故事：

吴王欲从民饮酒，伍子胥谏曰："不可。昔白龙下清冷之渊化为鱼，渔者豫且射中其目，白龙上诉天帝，天帝曰：'当是之时，若安置而形？'白龙对曰：'我下清冷之渊，化为鱼。'天帝曰：'鱼固人之所射也，若是，豫且何罪。'夫白龙，天帝贵畜也，豫且，宋国残臣也，白龙不化，豫且不射，今君弃万乘之位，而从布衣之士饮酒，臣恐其有豫且之患矣。"王乃止。③

李白之诗与《说苑》中的记载完全相合，可以说李诗所据的本事即是《说苑》中的记载。如果说李白已经把《说苑》中的故事当作了《枯鱼过河泣》一曲的本事，于情理上也能解释得通。

似《枯鱼过河泣》这样化用历史故事的古题乐府创作，在李白集中还可以《凤凰曲》与《凤台曲》为例。二诗所咏均为萧史与弄玉故事，李白显然也是化用了旧题刘向所撰《列仙传》中的传说：

箫史者，秦缪公时人也，善吹箫，能致孔雀、白鹤于庭。缪公有女字弄玉好之，公遂以女妻焉。日教弄玉作凤鸣。居数年，吹似凤声，凤皇来止其屋。公为作凤台，夫妇止其上不下数年，一旦，皆随凤皇飞去。故秦人为作凤女祠于雍宫中，时有萧声而已。④

---

① 王琦注《李太白全集》，第6卷，第330页，北京，中华书局，1977。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第74卷，第1044页，北京，中华书局，1979。

③ 赵善诒《说苑疏证》，第9卷，第266页，上海，华东师范大学出版社，1985。

④ 转引自王琦注《李太白全集》，第6卷，第347页，北京，中华书局，1977。

李白在其《凤凰曲》与《凤台曲》中专咏此传说，显然也是将其当做了此二曲的本事了。

四、余论

上文引以为例的这些乐府曲调，《秋胡行》、《董逃行》、《铜雀台》、《公无渡河》等为相和歌辞，《王昭君》相和与琴曲中均有，《华山畿》为清商曲辞，《乌夜啼》清商与琴曲中均有，《淮南王》舞曲与琴曲中均有，《雉朝飞》为琴曲，《杨白花》、《结袜子》为杂曲。这些所举曲调的本事自身均具有很强的传奇性。从这种分析可以大致看出，后世文人的古题乐府创作中吟咏本事的以叙事性与传奇性较强的相和歌辞与琴曲歌辞为多，而清商曲辞与杂曲歌辞、近代曲辞等抒情性较强的类别中的曲调，直接吟咏本事的相对较少。即使有古题乐府创作直接吟咏这几类乐曲的本事，也主要是因为所咏曲调的本事自身具有一种很强的传奇性，如《华山畿》、《乌夜啼》、《杨白花》、《淮南王》等。

当然，就清商曲辞与近代曲辞来说，也可能是因音乐方面的影响，二者歌辞的结构都比较短小，这种短小的结构本就不适合叙事，只宜于抒情。所以，虽然清商曲辞与近代曲辞中可考见其本事的曲调不少，但文人古题乐府甚至其曲调始辞中吟咏本事的都不是很多。同时，就《乐府诗集》所收作品而言，琴曲歌辞本就是文人的作品，其抒情性也是很强的，但每一首琴曲的背后，往往都有一个传奇的故事。因为《琴操》所载琴曲作品的本事都具有很强的传奇性，所以后世文人的《琴操》古题创作，往往都是对其本事的吟咏与挖掘。这就说明后世文人古题乐府创作所喜用之曲目与该曲有无本事记载及其本事记载之详略还是有一定关系的。只有那些本事记载相对清楚，本事自身又具有很强的传奇色彩的作品，因为它们可供文人自由发挥的空间较大，所以才容易为后人在乐府古题创作过程中进行直接吟咏。

作者简介：向回，男，文学博士，1978 年 11 月生，苗族，湖南沅陵人，2008 年毕业于首都师范大学文学院，现供职于河北省社会科学院语言文学研究所，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。已发表论文《〈行路难〉演唱方式流变及其对后世文人创作的影响》（《乐府学》第

1 辑)，《历朝纪受命功德鼓吹曲的本事分析——兼谈缪袭改制汉鼓吹在乐府发展史上的意义》(《乐府学》第 2 辑)，《曹植乐府不入乐说质疑》(《暨南学报》，2008 年第 1 期)。此文为北京市“十一五”哲学社会科学规划项目和北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目“乐府诗构成要素研究”子课题“乐府诗本事研究”子课题“乐府诗本事研究”的阶段性成果。

乐府横吹曲《梅花落》考

◇韩　宁
（河北保定，河北大学出版社，071002）

提　要：《梅花落》属乐府横吹曲调，“横吹”不仅是横吹曲的简称，也是乐器的称谓，其形类于笛。从南北朝时期开始，横吹曲《梅花落》又被称为笛曲《梅花落》。至唐代，笛曲《梅花落》在市井流传更广，成为诗人墨客经常歌咏的对象。同时，《梅花落》也是一首大角曲，用于特定的朝廷仪式，由专门人员演奏，隶属一定的部门。

关键词：乐府　横吹曲　梅花落

《梅花落》是乐府横吹曲调。郭茂倩《乐府诗集》“横吹曲辞”部分“汉横吹曲”题解曰：

> 《乐府解题》曰：“汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏、晋已来，唯传十曲：一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。后又有《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《紫骝马》、《骢马》、《雨雪》、《刘生》八曲，合十八曲。”①

《乐府解题》称“汉横吹曲”的曲调包括两部分，一是李延年改造二十八曲后流传的十曲，一是后来又增加的八曲。《梅花落》属后增加八曲中的一曲。

《乐府诗集》载《梅花落》的题解为：“《梅花落》，本笛中曲也。按唐大角曲亦有《大单于》《小单于》《大梅花》《小梅花》等曲，今其

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第311页，北京，中华书局，1979。

声犹有存者。”① 在这段话中郭茂倩认为横吹曲调《梅花落》本来是一首笛曲，而且，他还提到了唐大角曲中的《大梅花》和《小梅花》，虽然没有加以说明，但他应该认为二者与《梅花落》是有关系的。

一

郑樵在《通志》中把汉代李延年造新声二十八解中流传的十曲称为边角曲，把边角曲加入《关山月》《梅花落》等曲调之后的共十五曲称为鼓角横吹曲。郑樵在鼓角横吹十五曲后解释曰：

> 右鼓角横吹曲。……按此有十五曲，后之角工所传者，只得梅花耳。今太常所试乐工第三等五十曲，抽试十五曲，及鸣角人习到《大梅花》、《小梅花》、《可汗曲》，是《梅花》又有大小之别也。然角之制始于边，中国所用鼓角，盖习边角而为也。黄帝之说多是谬悠，况鼓角与边角声类既同，故其曲亦相参用，而《梅花》之辞本于胡笳，今人谓角鸣为边声，初由边徼所传也。《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《豪侠行》、《梅花落》、《紫骝马》、《骢马》八曲，后代所加也。②

郑樵在边角十曲之后解释说：

> 右边角者，本以应胡笳之声，后渐用之，故横吹有双角，即边乐也。汉博望侯张骞入西域传其法，惟得摩诃兜勒二曲，是为边曲之本。摩诃兜勒皆边语也，协律校尉李延年因边曲更新声二十八解，其法乘舆以为武乐，后汉以给边将。魏晋以来二十八解不复具存，但用十曲而已，鼓角之本，出于边角。③

从对二者的解释中可以看出，郑樵认为，“摩诃兜勒二曲，是为边曲之本”，李延年所造的流传下来的汉横吹曲是边角曲，加入《关山月》等曲调之后的共十五曲是鼓角横吹曲。边角曲是边乐，后加入的《关山

① 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第349页，北京，中华书局，1979。
② 郑樵《通志·乐略》，第894页，北京，中华书局，1995。
③ 郑樵《通志·乐略》，第895页，北京，中华书局，1995。

月》等八曲是鼓角曲。因为“角之制始于边，中国所用鼓角，盖习边角而为也”，“况鼓角与边角声类既同，故其曲亦相参用”，所以鼓角曲就和边角曲混在一起，混在一起的十五个曲调称之为鼓角横吹曲。按郑樵的说法，《梅花落》是其中一首比较特殊的曲调，因为它的“辞本于胡笳”，而“边角者，本以应胡笳之声”，胡笳本是边角曲中所用，那么，《梅花落》就应该是边角曲，或者可以说，《梅花落》是一首汉代之后加入的有边角曲性质的鼓角横吹曲。对于横吹曲与胡笳的联系，在陈旸《乐书》中亦有载：

胡笳似觱篥而无孔，后世卤簿用之。盖伯阳避入西戎所作也。刘琨尝披而吹，杜挚尝序而赋，岂张博望所传摩诃兜勒之曲邪。晋有大箛小箛，盖其遗制也。[①]

据《乐书》记载，胡笳可能是“伯阳避入西戎所作”，而且，陈旸还提出传入中国的胡笳之曲可能就是“张博望所传摩诃兜勒之曲”，也就是汉横吹曲。《梅花落》与其他的后加入的横吹曲不同，它是一首“辞本于胡笳”的边角曲，正是因为《梅花落》曲调的特殊性，而“今人谓角鸣为边声”，角鸣与边声实际上是一种形式，如此则鸣角人更易习得，所以“后之角工所传者，只得梅花耳”。

郑樵《通志》所载可以解释《梅花落》作为大角曲的流传。郭茂倩在题解中称：“按唐大角曲亦有《大单于》《小单于》《大梅花》《小梅花》等曲，今其声犹有存者。”在《旧唐书·音乐志》中有对大角的记载：

《北狄乐》，其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国，皆马上乐也。……按今大角，此即后魏世所谓《簸逻回》者是也，其曲亦多“可汗”之辞。北虏之俗，呼主为可汗。吐谷浑又慕容别种，知此歌是燕、魏之际鲜卑歌。歌辞虏音，竟不可晓。……丝桐，惟琴曲有胡笳声大角，金吾所掌。[②]

---

① 陈旸《乐书》，第130卷，北京，国家图书馆文献微缩中心，2004。

② 《旧唐书》，第29卷，第1071页，北京，中华书局，1975。

《旧唐书》中记载的唐代的大角曲就是后魏流传的《簸逻回》歌，是一种北狄乐，“其曲亦多‘可汗’之辞”。郑樵《通志》称：“鸣角人习到《大梅花》、《小梅花》、《可汗曲》。”大角可奏的北狄乐，《旧唐书》和《通志》二者的记载基本吻合。

《旧唐书》载：“大角”是由“金吾所掌”，“金吾”是一种官职的称谓，《新唐书·百官志》中有对“左右金吾卫”的记载，左右金吾卫中的“左右翊中郎将府官如骁卫”下掌大角，此官职后注曰：

> 有录事一人，史二人。仓曹，府二人，史四人；兵曹，府三人，史五人；骑曹，府二人，史四人；胄曹，府三人，史三人。左右街典二人，引驾仗三卫六十人，引驾佽飞六十六人，大角手六百人。隋有察非掾，至唐废。①

左右翊中郎将掌管“大角手六百人”。大角手是吹奏大角曲的人员，那么，大角曲在什么情况下使用？《新唐书》对官职的介绍中可见：

> 左右翊中郎将府中郎将，掌领府属，督京城左右六街铺巡警，以果毅二人助巡探。入阁日，中郎将一人升殿受状，卫士六百为大角手，六番阅习，吹大角为昏明之节，诸营垒候以进退。②

《新唐书·百官志》中称“吹大角为昏明之节，诸营垒候以进退”，可见，大角曲用于仪式，是一种卤簿乐。

作为一首大角曲，《梅花落》一直流传到了宋代。《文献通考·乐考》“鼓吹”部分记载了宋代鼓吹曲的使用情况，其中提到了大角曲：

> 凡大乐充庭，则鼓吹局设熊罴十二案于宫县之外。凡大角三曲，警严用之（《大梅花》、《小梅花》曲）。鼓吹五曲（御制《奉禋歌》，旧有《六州》、《十二时》、《导引》、《降仙台》。真宗崇奉真圣，亦设仪卫，故别有《导引》二曲也），其余大小鼓、横吹曲，悉不传。唐末大乱，旧声皆尽。国朝惟大角传三曲而已，其鼓吹四

① 《新唐书》，第49卷〔上〕，第1258页，北京，中华书局，1975。

② 《新唐书》，第49卷〔上〕，第1258页，北京，中华书局，1975。

曲，悉用教坊新声。①

《文献通考》中记载的北宋沿用前朝鼓吹乐的情况，其中大角三曲，包括《大梅花》和《小梅花》曲，是唐代流传下来在宋代仍然使用的鼓吹部里的曲子，而且除了大角三曲，“其余大小鼓、横吹曲，悉不传。唐末大乱，旧声皆尽”。

二

郭茂倩在《梅花落》的题解中还称：“《梅花落》，本笛中曲也。”据《乐府诗集》载，横吹曲二十八解由李延年造，产生于汉代，而且汉横吹曲源于胡曲。陈旸《乐书》云：

> 律书《乐图》云：横吹，胡乐也。昔张博望入西域，传其法于西京，得《摩诃兜勒》一曲。李延年因之更造新声二十八解。②

李延年造横吹曲二十八解是改造胡乐而成的，“横吹”不仅是横吹曲的简称，也是乐器的称谓。“横吹”这种乐器是什么样的？陈旸《乐书》“乐图论”部分专门介绍了“大横吹”和“小横吹”，附有横吹的乐器图，并解释云：

> 大横吹、小横吹并以竹为之，笛之类也。③

看来，横吹是一种与笛子相类的乐器。就是因为它的形状与笛子相类，到了后来就把横吹和笛子同一了，笛就是横吹，横吹曲也称笛曲。陈旸《乐书》载：

> 横吹出自北国，梁横吹曲曰“下马吹横笛”是也。今教坊用横笛八孔。鼓吹，世俗号为龙颈笛焉。④

① 马端临《文献通考》，第147卷，第1291页，北京，中华书局，1986。
② 陈旸《乐书》，第130卷，北京，国家图书馆文献微缩中心，2004。
③ 陈旸《乐书》，第130卷，北京，国家图书馆文献微缩中心，2004。
④ 陈旸《乐书》，第130卷，北京，国家图书馆文献微缩中心，2004。

《乐书》此段话指出“出自北国”的横吹曲就是梁横吹曲中“下马吹横笛”所吹奏的曲子，横吹就与横笛联系在一起，或者可以说，横吹曲就是用横笛来吹奏的。而且，从《乐书》中的这段话可知，“横吹”这种乐器称谓被笛子代替，横吹曲就是笛曲这种认识的确定是在南北朝时期，至迟也是在萧梁时期。因此，从南北朝时期开始，横吹曲就已经有了笛曲的称谓，横吹曲《梅花落》也称为笛曲《梅花落》。

在南北朝时期，已经可以看到《梅花落》一曲流传演唱的记载，例如：

> 风翻夹浦絮，雨濯倚流枝。不分梅花落，还同横笛吹。①
> 长安少年多轻薄，两两共唱梅花落。②
> 三更夜警新，横吹独吟春。强听梅花落，误忆柳园人。③

张正见《赋得垂柳映斜谿诗》中“不分梅花落，还同横笛吹”一句已经表达了《梅花落》是笛曲之意。宋吴曾《能改斋漫录》亦载：

> 《乐府杂录》载：笛者，羌乐也。古曲有落梅花、折杨柳，非谓吹之则梅落耳。故陈贺彻《长笛》诗云：“柳折城边树，梅舒岭外林。”张正见《柳》诗亦云：“不分梅花落，还同横笛吹。”李峤《笛》诗：“逐吹梅花落，含春柳色惊。”意谓笛有梅、柳二曲也。④

不过，南北朝时期同时也有《梅花落》是横吹曲的记载，如上文所引伏知道《从军五更转》中“三更夜警新，横吹独吟春。强听梅花落，误忆柳园人”句，就把《梅花落》仍当作是横吹曲。

到了唐代，笛曲仍然流行。胡震亨《唐音癸签》中列唐笛曲：

---

① 张正见《赋得垂柳映斜谿诗》，逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，陈诗卷3，第2495页，北京，中华书局，1983。

② 江总《梅花落》，逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，陈诗卷7，第2574页，北京，中华书局，1983。

③ 伏知道《从军五更转》，逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，陈诗卷9，第2603页，北京，中华书局，1983。

④ 吴曾《能改斋漫录》，第3卷，北京，中华书局，1960。

笛曲　《悲风》等二十四曲，《欢乐树》等二十四曲，《关山月》，《折杨柳》，《落梅花》，《紫云回》，《阿滥堆》。①

所列包括《新唐书》大横吹部的“《悲风》等二十四曲”，《唐乐图》大横吹部的“《欢乐树》等二十四曲”，以及横吹曲“《关山月》，《折杨柳》，《落梅花》”，还有《紫云回》和《阿滥堆》，在此二曲后有注曰：“明皇游月宫，闻上清乐曲，归而以玉笛写之，因名。载乐章，令太常刻石骊山。”“有禽名阿滥堆，明皇御玉笛采其声，翻为曲，远近效之。张祜诗：‘至今风俗骊山下，村笛犹吹阿滥堆’是也。”这两个曲子是唐明皇新创的笛曲。对以上的笛曲胡震亨给出了一段说明：

笛有雅笛、羌笛。唐所尚，殆羌笛也，其乐与觱篥、箫、笳列横吹部者同。有《悲风》、《欢乐树》等四十余曲，见前鼓吹曲内。乃如《关山月》、《折杨柳》、《落梅花》，唐人咏吹笛多用之。而横吹部曲名独亡述者，知当时笛曲尚多，入乐署行用者亦非全耳。②

胡震亨对唐代笛曲的认识包括：“唐所尚，殆羌笛也”，唐代演奏的笛曲更多的是羌笛曲；“其乐与觱篥、箫、笳列横吹部者同”，演奏的乐曲和横吹部中的乐曲相同；《梅花落》等曲是笛曲，而且是唐人“咏吹笛”多使用的曲子。羌笛的由来很早，陈旸《乐书》载：“马融赋笛以谓出于羌。”③ 至少在东汉时羌笛已经传入了中国。“古者羌笛有《落梅花》曲”，④ 用羌笛演奏《梅花落》，这在唐人的诗句中有较多的例子：

羌笛写龙声，长吟入夜清。关山孤月下，来向陇头鸣。逐吹梅花落，含春柳色惊。⑤

---

① 胡震亨《唐音癸签》，第14卷，第154页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 胡震亨《唐音癸签》，第14卷，第154－155页，上海，上海古籍出版社，1981。

③ 陈旸《乐书》，第130卷，北京，国家图书馆文献微缩中心，2004。

④ 陈旸《乐书》，第130卷，北京，国家图书馆文献微缩中心，2004。

⑤ 宋之问《咏笛》，彭定求编《全唐诗》，第52卷，第643页，北京，中华书局，1960。

牧童何处吹羌笛，一曲梅花出塞声。①

羌笛横吹阿亸回，向月楼中吹落梅。②

虏气消残月，边声韵落梅。③

胡人吹笛戍楼间，楼上萧条海月闲。借问落梅凡几曲，从风一夜满关山。④

内子攀琪树，羌儿奏落梅。⑤

从以上所引诗句可见，唐代笛曲《梅花落》的流传还是较为广泛的。不仅如此，《梅花落》还是最具代表性的笛曲之一，在段安节的《乐府杂录》中有这样一段记载：

笛者，羌乐也。古有《落梅花》曲。开元中有李谟独步于当时，后禄山乱，流落江东。越州刺史皇甫政月夜泛镜湖，命谟吹笛，谟为之尽妙。倏有一老父泛小舟来听，风骨冷秀。政异之，进而问焉。老父曰："某少善此，今闻至音，辄来听耳。"政即以谟笛授之。老父始奏一声，镜湖波浪摇动；数叠之后笛遂中裂。即探怀中一笛，以毕其曲。政视舟下，见二龙翼舟而听。老父曲终，以笛付谟。谟吹之，竟不能声，即拜谢以求其法。顷刻，老父入小舟，遂失所在。⑥

在这段记载中，仙人老父之事当然不可信，但是，可以肯定的是，在唐代吹笛技艺已经达到了出神入化的境地。可以想见，笛曲中有代表性的《梅花落》定是被吹奏的十分精美动听。

---

① 韦庄《汧阳间》，彭定求编《全唐诗》，第699卷，第8042页，北京，中华书局，1960。

② 李白《司马将军歌》，彭定求编《全唐诗》，第163卷，第1694页，北京，中华书局，1960。

③ 袁晖《奉和圣制送张尚书巡边》，彭定求编《全唐诗》，第111卷，第1141页，北京，中华书局，1960。

④ 高适《和王七玉门关听吹笛》，彭定求编《全唐诗》，第214卷，第2243页，北京，中华书局，1960。

⑤ 李贺《送秦光禄北征》，彭定求编《全唐诗》，第392卷，第4412页，北京，中华书局，1960。

⑥ 段安节《乐府杂录》，第13页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

三

综上所述，《梅花落》是一首大角曲和是一首笛曲皆有例证，那么，这个问题该如何解释呢？根据论证的过程，也许可以这样看，大角曲《梅花落》是在朝廷音乐中演奏的，用于一些特定的朝廷仪式，隶属一定的部门，由专门的人员演奏，如唐宋时期鼓吹部里的《大梅花》《小梅花》。笛曲《梅花落》更多的是流行于民间市井，是诗人墨客笔下歌咏的对象。大角曲和笛曲《梅花落》演奏的乐器有别，但是曲调是否相同，歌辞是否一致，已不得而知。

另外，还有一点需要记录。前引《旧唐书》关于"北狄乐"的记载："惟琴曲有胡笳声大角。"意为唐代的大角曲是在琴曲当中保存的。陈旸的《乐书》中亦载："周隋世北歌与西凉乐杂奏，其不可解者多可汗之辞，是燕魏之际鲜卑歌也。后世惟琴曲传胡笳声云。"[①]《梅花落》是大角曲，是否保存在琴曲中了？事实上，琴曲在唐代的流行倒是很广的，《乐府杂录》中亦载：

> 古者能士固多矣，贞元中成都雷生善斫琴，至今尚有孙息不坠其业，精妙天下无比也。弹者亦众焉。[②]

由"弹者亦众"一语可知，在唐代琴曲是比较常用的。但是，唐代关于琴曲《梅花落》的记载很少，只见骆宾王的《代女道士王灵妃赠道士李荣》中"鹦鹉杯中浮竹叶，凤凰琴里落梅花"的诗句。唐之后有关琴曲《梅花落》的记载更为明确，如元伊世珍《琅嬛记》中引《真率斋笔记》中一段：

> 陈郡庄氏女精于女红，好弄琴，有琴一张，名曰"驻电"。每弄梅花曲，闻者皆云有暗香。人遂籍籍称女曰"庄暗香女"，更以"暗香"名琴。女一日悔曰："此岂女儿事耶？"遂绝弦不复鼓矣。[③]

---

① 陈旸《乐书》，第158卷，北京，国家图书馆文献微缩中心，2004。

② 段安节《乐府杂录》，第13页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

③ 伊世珍《琅嬛记》，卷上，明毛氏汲古阁本。

明韩邦奇《苑洛志乐》亦有载：

> 如今时曲，所谓清弹，所弹或《水仙子》或《折桂令》，但不唱耳，如海清之曲，虽无字，调亦具焉，如琴曲《梅花》等曲，虽无字，调亦具，后人亦有谱之字者矣。①

《旧唐书》称大角曲保存在琴曲中，但是，从对《梅花落》一曲的考察来看，唐代较少见到有关琴曲《梅花落》的记载。而唐代之后的记载，包括著名的《梅花三弄》，也是兼有笛曲和琴曲两种形式。琴曲《梅花》与横吹曲调《梅花落》有什么关系，是否也是其演变形式，尚未作进一步探讨。

作者简介：韩宁，女，1974年2月生，内蒙古呼和浩特人。2005年毕业于首都师范大学文学院中国古代文学专业，博士研究生。现为河北大学出版社副编审。

① 韩邦奇《苑洛志乐》，第8卷，明嘉靖27年。

《石州》曲的流传及其文学影响

◇雷乔英

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：原为胡部音乐的《石州》从边地来到中原，作为教坊大曲在唐代宫廷表演，进而流传到民间。从唐代到清代，《石州》一直以雅俗不同的形式在宫廷与民间流传，因而对文学创作产生了一定的影响。从其音乐风格和曲辞内涵出发，主要在两方面影响了后代文人的创作。其一为对文学相思主题的影响，让“石州”成为相思的代名词；其二为对于“词”这种特殊文体的影响，产生了大量名为《石州慢》的作品。

关键词：　石州　离别相思　国家危亡　石州慢

《石州》为唐教坊大曲，历宋金元明清数代而不消歇，对唐及之后的文学创作产生了一定的影响。但由于文献和历史的局限，人们对其认识尚不充分。王国维《唐宋大曲考》不曾列录《石州》，《宋元戏曲史》仅提及了宋官本杂剧段数、金院本、元杂剧等名目中关于《石州》者。① 此外，王昆吾尽管对隋唐五代燕乐杂言歌辞做过相关研究，但也未将《石州》列入大曲的考察范围。② 总之，对于《石州》音乐情形和文学影响的横向揭示及纵向描述而言，前人缺乏系统而立体的研究。本文在前人基础上，从音乐与文学的关系角度出发，力图更为详尽和清晰地描述唐《石州》大曲的音乐情况、其曲与辞之关系，以及从宋代到清代，《石州》曲辞的流变情况及其对历代文学的双重影响。

---

① 王国维《宋元戏曲史》，分别见《王国维戏曲论文集》，第42－43页，第61页，北京，中国戏剧出版社，1984。

② 如其《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》之《边地大曲》一节，第154页，北京，中华书局，1990；又《汉唐音乐文化论集》之《唐大曲及其基本结构类型》一文，台北，学艺出版社，1991。

一、曲名由来

石州，本地名。即今山西省吕梁市离石区，位于吕梁山中段西侧，地处省境中部西侧，吕梁地区中部。在唐以前，石州名离石。春秋属晋地，战国为赵之离石邑，为三晋西部重镇。西汉置县，自东汉永和五年（140年），西河郡移治于离石。灵帝末，郡县俱废。三国魏黄初三年（222年）复置县，晋属西河，刘渊据县而起兵后，县遂废。后燕置离石护军，北魏明帝置离石镇。北齐天保三年（552年）置昌化县，北周建德六年（577年）改离石，为离石郡治。隋初郡废，而石州如故；炀帝初州废，置石郡。[①] 至唐武德元年（618年），方改为石州，其间又废立不断。武德五年（622年），置总管府。贞观二年（628年），废都督府。贞观三年（629年），复置都督。贞观六年（632年），又废。天宝元年（742年），改为昌化郡。乾元元年（758年），复为石州。[②] 宋、金因其名。元初，隶太原路。旧领司候司，离石、方山、孟门、温泉、临泉、宁乡六县。中统二年（1261年），省离石县入本州。三年（1262年），复立。至元三年（1266年），省温泉入孝义，以临泉为临州。旧置司候司，后与孟门、方山俱省入离石。[③] 明初离石市并入石州，隆庆年知州李春芳以石、失同音改名为永宁州。从此，“石州”之名从地图上消失，只留存在诗歌与音乐的记忆中。

但在此之前，与石州之名紧相联系的不是诗歌与音乐，而首先是战争。在唐代，石州边乱不断。《旧唐书》卷六十载：“刘季真者，离石胡人也。父龙兒，隋末拥兵数万，自号刘王，以季真为太子……及义师起，季真与弟六兒复举兵为盗，引刘武周之众攻陷石州。季真北连突厥，自称突利可汗，以六儿为拓定王，甚为边患。”[④] 又卷一百三十八载：“（贞元）二年冬（786年），吐蕃大将尚结赞陷盐、夏二州，各留兵守之。结赞大军屯于鸣沙，自冬及春，羊马多死，粮饷不继。德宗以（马）燧为绥、银、麟胜招讨使，令与华帅骆元光、邠帅韩游瑰及凤翔

① 参见杜佑《通典》，第179卷，第953页，北京，中华书局，1984。

② 参见刘昫《旧唐书》，第39卷，第1486页，北京，中华书局，1975。

③ 参见宋濂《元史》，第58卷，第1378页，中华书局，1976。柯劭忞《新元史》，第46卷，第283页，中国书店影印，1988。

④ 刘昫《旧唐书》，第60卷，第2281－2282页，北京，中华书局，1975。

诸镇之师会于河西进讨。（马）燧出师，次石州。”① 次又卷一百九十八载：“（贞元）十五年二月（799 年），六州党项自石州奔过河西。党项有六府部落……居庆州者号为东山部落，居夏州者号为平夏部落。永泰、大历以后，居石州，依水草。”② 这些战争的频繁发生，从而决定了《石州》曲辞的内容为：战争、离别、相思。又因为这些战争多发生在中原与胡人之间，以至于后代诗人在国家危亡之季往往将《石州》视作山河沦丧的慷慨悲歌。这一点与同为边塞大曲的《伊州》类似。不同之处在于，由于《伊州》曲辞在后世有更广泛的流传，从而其作为悲歌慷慨的意味也更为苍凉。

但这些战争，仍然让石州的一切都打上了深刻的烙印，包括以它命名的音乐。“石州”作为曲名，与《伊州》一样，也是对某种音乐曲调的代称。《新唐书·五行志》云：“天宝后，乐曲多以边地为名，有《伊州》、《甘州》、《凉州》等。”③《石州》亦为此类。又洪迈《容斋随笔》卷十四“大曲伊凉”条曰：“今乐府所传大曲皆出于唐，而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。”④ 此亦表明《石州》乃以州名指代曲名也。至于唐时以州名作曲名之因，很可能与当时边塞将领的进献活动有关。譬如：《伊州》为安西节度使盖嘉运所献，《凉州》为凉州都督郭知运所献。⑤ 概为彰显功绩，这些乐曲往往就以最初流传之地以及将领管辖之地命名了。但是，在现有文献的记载中，却无法寻觅到《石州》的进献者：《乐府诗集》、《敦煌曲谱》均没有记载，此外民间的口头流传中也没有它的影迹。但是从其歌词本身以及观赏者那里，却可以寻觅到别的踪迹。

二、唐《石州》曲辞的流传

石州地处边地的地理位置以及其战争连连的历史背景，很大程度上

① 刘昫《旧唐书》，第 138 卷，第 3700 页，北京，中华书局，1975。

② 刘昫《旧唐书》，第 198 卷，第 5293 页，北京，中华书局，1975。

③ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第 22 卷，第 476－477 页，北京，中华书局，1975。

④ 洪迈《容斋随笔》，第 14 卷，“大曲伊凉”条，第 185 页，上海，上海古籍出版社，1978。

⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第 79 卷，近代曲辞一，第 1119－1121 页，北京，中华书局，1979。

决定了《石州》曲辞的内容和风格均与战争、离别、相思等悲伤情调有关。

(一) 曲

1. 乐种：胡部

就《石州》曲调的乐种而言，属于胡部音乐系统。譬如《宋史·乐志》载："若郑译之八十四调，出于苏祇婆之琵琶。大食、小食、般涉者，胡语；《伊州》、《石州》、《甘州》、《婆罗门》者，胡曲……国朝大乐诸曲，多袭唐旧。"① 胡曲即胡部音乐，其与龟兹乐为不同的部类。《通典》卷一四六载："又有新声自河西至者，号'胡音声'，与龟兹、散乐俱为时重。"② 又《新唐书》卷二二载："有新声自河西至者，龟兹、散乐皆为之稍息。"③ 由此可见，"胡音声"指的是河西乐曲。唐人所说的"胡部"，指的就是边地音乐。北方伊、凉、甘、石、渭、氐六州，地处中西交通要道，亦是华夷音乐互融之地，故其音乐文化非常发达。由此，才会有边塞将领进献乐曲的诸多记载。如上引之《伊州》为龟兹乐与中原音乐的结合。那么，作为胡曲的《石州》是否仍是胡部音乐与中原音乐的结合呢？这还有待文献的进一步证明。

2. 音乐体制：大曲

尽管崔令钦《教坊记》、南卓《羯鼓录》以及郭茂倩《乐府诗集》等文献并未直接记录《石州》为唐之大曲，以至于有学者因之而未将《石州》列入大曲的考察范围。④ 但是在其他文献中，却不难发现《石州》为大曲的记载。譬如上引洪迈《容斋随笔》即曰："今乐府所传大曲皆出于唐，而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。"⑤ 又马端临《文献通考·教坊部》载大曲《石州》。这就不仅说明《石州》在宋代为教

---

① 脱脱等《宋史》，第131卷，第3052页，北京，中华书局，1977。

② 杜佑《通典》，第146卷，第763页，北京，中华书局，1984。

③ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第479页，北京，中华书局，1975。

④ 如王国维《唐宋大曲考》。此外如王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》之《边地大曲》一节，第154页，北京，中华书局，1990；又其书《汉唐音乐文化论集》之《唐大曲及其基本结构类型》一文，台北，学艺出版社，1991。

⑤ 洪迈《容斋随笔》，第14卷，第185页，上海，上海古籍出版社，1978。又沈辰垣《钦定历代诗馀》云："六州，伊、凉、甘、石、氐、渭也。唐乐府多以此名，词调因之。"清张德瀛《词徵》卷一认为其载与容斋所纪不合。实则并不矛盾。因为"词调因之"与"后世边地大曲多出于唐"可以并行不悖。

坊大曲，而且这种传统源于唐代，即如上引《宋史》卷一百三十一所载："国朝大乐诸曲，多袭唐旧。"① 大曲主要由多种器乐曲、歌曲、舞曲按一定顺序连接而成。由于大曲是由诸多小曲连接而成，所以其中的一支常常被用以单独演唱，即为"摘遍"。"摘遍"常常用于民间的表演。《石州》在民间的流传很可能就是其"摘遍"形式。由于文献的缺乏，尽管已知《石州》为大曲，但是对于详细情形却无法作进一步的揭示。本文随后将从而谈之。

3. 调式：商调；太簇角

关于《石州》的曲调，郭茂倩《乐府诗集》引《乐苑》曰："《石州》，商调曲也。又有《舞石州》。"② 商调分七种，风格各不相同，其如元人燕南芝庵《唱论》道："大石唱风流蕴藉，小石唱旖旎妩媚，歇指唱急并虚歇，双调唱健栖激袅，商调（林中商）唱栖怆怨慕，越调唱陶写冷笑。"③ 由于文献缺乏，不知《石州》为七商中何调。

对于《舞石州》,《乐府诗集》本身并没有更多的记载。但南卓《羯鼓录》附录羯鼓之"诸宫曲"名，其"太蔟角"下载十四曲，依次为："火苏赖耶、大春杨柳、大东祇罗、大郎赖耶（即渠沙鱼）、大达么友、俱伦毗、悉利都、移都师、阿监偻乌歌、飞仙、凉下采桑、西河师子三台、舞石州、破勃律。"④按：这些调名多用梵语，以本龟兹、高昌、疏勒、天竺四部所用之故。"太簇角"又称双角，夹钟闰，为七角之一。羯鼓为西域民族乐器，唐时传入中国，开元时盛行。其如《羯鼓录》中所载："羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。其音主太簇一均，龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之，次在都昙鼓、答腊鼓之下。击用两杖，其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急

---

① 脱脱等《宋史》，第131卷，第3052页，北京，中华书局，1977。

② 郭茂倩《乐府诗集》,第79卷,第1122页,北京,中华书局,1979。

③ 燕南芝庵《唱论》,见《南村辍耕录》,第27卷,338页,北京,中华书局,1959。

④ 此处所引"诸宫曲",文渊阁四库全书本以及后来的单行本稍有差异。但其中,"舞石州"之"舞"则被断在"西河师子三台"后,作"西和师子三台舞、石州"。按：如此则本处《石州》为角调之太簇角，与《乐府诗集》记《石州》为商调曲不合。其次，《四库全书总目提要》在《羯鼓录》提要中将太簇角的"十四调"误作"四十调"，因此断错字难免。他们可能疏于古音乐知识将《西河师子三台》误作"西河师子三台舞"；再次，《三台》原为北齐宫中送酒曲，初唐时用六言体辞。六言体为音乐上急三拍节奏的文学表现，采用此种节奏的乐曲多以《三台》为名，如《突厥三台》、《宫中三台》、《江南三台》、《上皇三台》、《怨陵三台》、《庶人三台》、《皇帝三台》。此外，"三台"也是舞曲，《东京梦华录》有"三台舞"的记载，《武林旧事》也有"舞三台"的记载。但是在文献记载中，却没有发现"三台"曲名后有"舞"字。参见南卓，段安节，王灼，《羯鼓录·乐府杂录·碧鸡漫志》，《羯鼓录》后录，第14页，上海，古典文学出版社，1957。

破，作战杖连碎之声；又宜高楼晚景，明月清风，破空透远，特异众乐。"[1] 如果联系《石州》之辞来看，则羯鼓声之"焦杀鸣烈"不仅适合了"何时狂虏灭，免得更留连"的战帐连碎之声，而且适合了"自从君去远巡边，终日罗帏独自眠"的破空透远之情。由此可见，《舞石州》在调式上变为角调之太簇角，其所用伴奏乐器为羯鼓。

4．曲谱：

关于《石州》的曲谱，《敦煌曲谱》以及李健正《最新发掘唐宋歌曲》等文献均没有记载。但是，从古代诗人那里，却可以找到佐证。如《全唐诗》卷四百九十四载《望骑马郎》："碧蹄新压步初成，玉色郎君弄影行。赚杀唱歌楼上女，伊州误作石州声。"[2] 这里，歌女的误唱不仅因为骑马郎的引诱，还在于《石州》与《伊州》曲调的某种相似性：同为商调，且均表达离别、相思、报国之情。[3] 这种相似性不仅在唐人那里有体现，而且在后代诗人那里也有反映。譬如毛奇龄词《菩萨蛮》曰："春风吹欲遍，尽作西清怨。暗里换歌头，伊州似石州。"[4] 正是由于有"怨"的相似情感，才从根本上让《石州》和《伊州》如此相似，易为淆同。

与《石州》曲之乐种、体制、调式、曲谱等紧相联系的是《石州》之辞。

（二）辞

关于《石州》曲辞，《文苑英华》未载，首见于《乐府诗集》卷七十九"近代曲辞"部分。但之后《全唐诗》卷二十七却将其归入"杂曲歌辞"部类。[5] 此外，杨慎《词品》卷一"回纥"条亦有记载本辞。原作者不可考。其辞曰：

---

① 南卓，段安节，王灼，《羯鼓录·乐府杂录·碧鸡漫志》，《羯鼓录》前录，第3页，上海，古典文学出版社，1957。

② 陈贻焮《增定注释全唐诗》，第483卷，第3册，第953页，北京，文化艺术出版社，2001。

③ 参见拙文《论伊州》之"曲谱"部分，《乐府学》第1辑，第279页，北京，学苑出版社，2007。

④ 张德瀛《词征》，第6卷，见《词话丛编》，第5册，第4178页，北京，中华书局，1986。

⑤ 彭定求《全唐诗》，第27卷，第384页，北京，中华书局，1960。

自从君去远巡边，终日罗帏独自眠。看花情转切，揽镜泪如泉。一自离君后，啼多双脸穿。何时狂虏灭，免得更留连。①

尽管《石州》同为大曲，但就文献所载曲辞的规模和厚重程度而言，明显不够大曲的繁复，也没有宫廷的端庄，而是单纯如《伊州歌》（打起黄莺鹂）一样哀婉动人。就内容而言，本辞始终站在思妇的角度，从征人的离家从军写起，经历漫长而痛苦的思念，而止留在对征人凯旋的希冀中。正是思妇这种离别的无奈、朝夕的牵挂和微渺的乞望，将离别、相思、杀敌报国贯穿一起，形成完整而蝉联的抒情脉络，以及婉约中略带豪放的情感基调。这种刚柔相济的抒情品格，暗示了国家曾经的战乱与而后的安定，以及个人曾经的相爱与此时的分离。这种不可更改的矛盾正是《伊州》曲辞调和的重点。但《伊州》由于将个人情爱臣服于国家利益之下，构建了在现实中无法寻觅的和平。而《石州》却主要是现实矛盾的展现，描画了一个被动、无助、迷茫的思妇形象：一方面是国家的安宁，一方面是个人的情爱。在《石州》的思妇那里，二者仅仅以无奈的面对和微渺的希冀作了被动的承受。就曲辞形式而言，本辞为七言五言间错的杂言句式，如此则更适合于节奏的变换。首二句用七言，在更多的字词空间里展开了思妇相思的路程，深重而漫长。其后用五言，在简省的字句里拉开相思苦痛的连绵情状，多用动词表现，如“看花”、“揽镜”、“泪穿”等。在精简的词句中将赏花思愈切、揽镜睹容颜、进而伤怀垂泪的心路历程表现得淋漓尽致。最后两句依旧用五言，在铿锵的词句中以希望抚慰了思妇的伤心。

总之，《石州》曲、辞紧紧联为一体，共同传达了离别、相思、报国的复合主题。在唐代与后代的流传中，可以清楚地看到《石州》的此种意义涵盖。

（三）唐代的流传

《石州》在唐代的流传情况，在诗歌，正史以及诗话那里均有记载。就诗歌而言，如上引《望骑马郎》：“赚杀唱歌楼上女，伊州误作石州声”，表明《石州》因与《伊州》相似而被误唱。又如李商隐《代赠二首》其二：“东南日出照高楼，楼上离人唱石州。总把春山扫眉黛，不

① 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第1122页，北京，中华书局，1979。

知供得几多愁。”《石州》此处传达的即是相思之意。就诗话而言，清王士禛《师友诗传续录》载：“至于唐人王昌龄、王之涣，下逮张祜诸绝句，《杨柳枝》、《水调》、《伊州》、《石州》等辞，皆可歌也。”① 此则仅证明其为入乐可歌也。

在正史中，关于《石州》还有别一种记载。如《旧唐书》卷五十五“后妃传”，《资治通鉴》卷二百九“唐纪二十五”，《全唐文》卷二百七十六迦叶志忠《进桑条歌表》中均载：“昔高祖未受命时，天下歌《桃李子》；太宗未受命时，天下歌《秦王破阵乐》；高宗未受命时，天下歌《侧堂堂》；天后未受命时，天下歌《武媚娘》。伏惟应天皇帝未受命时，天下歌《英王石州》；顺天皇后未受命时，天下歌《桑条韦》也。”《桃李子》为炀帝大业中童谣，谶言朝代之更替。《秦王破阵乐》，乃太宗为秦王时，破刘武周之际军中相与而作，以示征伐。《侧堂堂》谶言高宗将被武后钳制。《武媚娘曲》乃讽刺武后惑魅之曲。《桑条韦》，“盖天意以为顺天皇后宜为国母，主蚕桑之事。”② 由此可见，这些曲调均是具有某种意义指代的。按：应天皇帝即唐中宗。英王之称，盖为褒扬之意。因此，《英王石州》盖为借《石州》之曲调而别颂中宗也，就像后来宋官本杂剧段数借《石州》曲调唱抒情感一样。但由文献缺乏，《英王石州》之辞不可详考。

不仅唐代如此，《石州》在后代的流传也有时是因袭的，有时是变形的。尽管迄今为止，人们尚无法寻觅那些流传于各个时期的《石州》曲、辞本身，但历史又分明以另一种方式告之以其存在的事实。

三、唐后《石州》的流传

从宋代到清代，《石州》似乎一直都在流传。这种流传首先是对唐代《石州》曲辞的承延；其次则是后代石州地区由战争导致的离别相思以及家国之念的表达。

1. 宋代

从宋代到明代，石州的战事一直在继续。宋辽金时期，《宋史·列

---

① 王士禛《师友诗传续录》，刘大勤问，阮亭答，第11页，上海，国学扶轮社印行，线装，1913。

② 司马光《资治通鉴》，第209卷，第6619-6620页，上海，上海古籍出版社，1987。

传》载：“（元丰四年，1082年）十月，遂克米脂，降守将令分讹遇，进攻石州。”[1]《辽史·穆宗本纪》载：“（应历十四年，964年）壬申，汉以败宋兵石州来告。”[2]《金史·列传》载：“（约天会五年，1127年）孛堇乌谷攻石州，屡败，亡其三将，军士殁者数百人。”[3]元代，《元史·顺帝本纪》载：“（顺帝二十一年，1353年）丁卯，李思齐进兵平伏羌县等处。癸酉，石州大风拔木，六畜俱鸣，民所持枪，忽生火焰，抹之即无，摇之即有。”[4]明代，《明史·列传》卷三百二十七载：“隆庆元年（1567年），俺答数犯山西……边将不能御，遂长驱攻岢岚及汾州，破石州，杀知州王亮采，屠其民，复大掠孝义、介休、平遥、文水、交城、太谷、隰州间，男女死者数万。”[5]战争几乎永远与离别、相思紧相联系。于是，《石州》在后人的记忆里，依旧是唐代的主题。而仅仅因为时间的流逝增加了故国之变的含义。

在宋代，《石州》既有承袭，又有改换。即如前引洪迈《容斋随笔》曰：“今乐府所传大曲皆出于唐，而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。”[6]此即表明，《石州》在宋代依然为大曲。又马端临《文献通考·教坊部》载：“每上元观灯，楼前设露台，台上奏教坊乐、舞小儿队……所奏凡十八调、四十大曲：一曰正宫调，其曲三，曰《梁州》、《瀛府》、《齐天乐》……七曰越调，其曲二，曰《伊州》、《石州》。”[7]即是说，在宋代，《石州》为教坊大曲，调式是七商之一，为越调。越调又名黄钟商、无射商。如果由宋代反推，那么《石州》在唐代即可能为商调之越调。燕南芝庵《唱论》言“越调唱陶写冷笑”，即宜冷笑玩味之意，多用来抒情写意。至于此时的《石州》辞是否也同时发生改变，则不得而知。也许为唐时之《石州》，也许另有新词。宋词里名为《石州慢》（或《石州引》）的作品有九首。其分别为：

---

① 脱脱等《宋史》，第486卷，第14010页，北京，中华书局，1977。
② 陈大任《辽史》，第7卷，第81页，北京，中华书局，1974。
③ 脱脱等《金史》，第80卷，第1802页，北京，中华书局，1975。
④ 宋濂《元史》，第46卷，第955页，北京，中华书局，1976。
⑤ 张廷玉《明史》，第327卷，第8485页，北京，中华书局，1974。
⑥ 洪迈《容斋随笔》，第14卷，第185页，上海，上海古籍出版社，1978。
⑦ 马端临《文献通考》，第146卷，考1283，北京，中华书局，1986。《宋史》卷142，志95亦载此。

秦观《石州慢》（深院萧条）：写仕途的坎坷及思乡归隐之思。

贺铸《石州慢》（薄雨初寒）：情人离别相思，颇似柳永《雨霖铃》。

胡松年《石州词》（月上疏帘）：写仕途的厌倦及归隐。

胡松年《石州词》（歌阕阳关）：朋友间的离别。

张元干《石州慢》（寒水依痕）：情人相思。

张元干《石州慢》（雨急云飞）：国破危亡之叹，似岳飞《满江红》之壮志激切。

王之道《石州慢》（天迥楼高）：写朋友离别之情。

谢懋《石州引》（日脚斜明）：情人间的离别及随之而来的羁旅之愁。

张炎《石州慢》（野色惊秋）：情人相思。

赵文《石州慢》（京浙尘埃）：写仕途的厌倦及归隐之思。

这些作品主要产生于北宋中晚期，表明从大曲名演化为词牌，经历了一段较长的时间，这个过程与词本身的发展也大致同步。① 从时间上来看，秦观很可能是词牌《石州慢》的首创者，而且他让《石州》的含义发生了最初的改变。这些作品分别涉及四个主题领域，即：仕途的厌倦及归隐之思，情人间的相思离别、朋友间的离别、国家危亡之叹。这四个主题除了仕途的厌倦为新增之外，其他三个主题均可看作是唐代《石州》主题的延伸和扩展。

在此之外，宋官本杂剧段数有借《石州》曲调而唱抒故事者。宋周密《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”条载：《单打石州》、《和尚那石州》、《赶厥石州》三本，然不可考其详。

2. 金代

金代，《石州》亦有流传，其曲调不可考，未知是否沿袭唐代或宋代。曲辞乃蔡松年之《石州慢》（高丽使还日作），其为：

云海蓬莱，风雾鬓鬟，不假梳掠。仙衣卷尽霓裳，方见宫腰纤弱。心期得处，世间言语非真，海犀一点通寥廓。无物比情浓，觅

---

① 譬如同由大曲《凉州》演化而来的词牌《梁州令》，首创于北宋前期的柳永。

无情相博。　　离索。晓来一枕余香，酒病赖花医却。潋滟金尊，收拾新愁重酌。片帆云影，载将无际关山，梦魂应被杨花觉。梅子雨丝丝，满江干楼阁。

叶申芗《本事词》卷下“蔡松年、赵可词”条下载：“蔡松年在翰林日，奉使高丽。东夷故事，每上国使来，馆有侍妓。伯坚于使还日，为赋《石州慢》……”① 此词从馆妓的外貌、形神与舞姿写起，进而抒发离别导致的相思之愁。较唐之《石州》更为细腻缠绵。正是这种相思情浓，才让其广为传唱。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十七所录《燕南芝庵先生唱论》载元代仍流行的宋金“十大乐”，即有蔡松年之《石州慢》，其依次为：苏小小《蝶恋花》、邓千江《望海潮》、苏东坡《念奴娇》、辛稼轩《摸鱼子》、晏叔原《鹧鸪天》、柳耆卿《雨霖铃》、吴彦高《春草碧》、朱淑真《生查子》、蔡松年《石州慢》、张子野《天仙子》。② 又元人杨朝英《乐府新编阳春白雪》卷一也收录“十大乐”，排序却与《唱论》不同，其依次为：坡仙《念奴娇》；（阙名）［商调］《蝶恋花》；晏叔原［大石调］《鹧鸪天》；邓千江《望海潮》；吴彦高《春草碧》；辛稼轩《摸鱼子》；柳耆卿［双调］《雨霖铃》；朱淑真［大石调］《生查子》；蔡松年《石州慢》；张子野［中吕调］《天仙子》。按：此处“大乐”并非唐之教坊“大曲”，而仅是对流行乐调的指称。《唱论》乃论述元曲演唱理论和方法、技巧的文献，所以其载“十大曲”名目，应是当时歌坛现状的如实反映。而《阳春白雪》乃唱本类型的歌曲集，这十首宋金词被列于全书所收散曲作品之前，俨然有视之为歌词典范的含义。相较而言，它最大的不同是苏轼的《念奴娇》被提到了首位，其他作品位次也相应有一些调整，除了“坡仙”的署名比较特别之外，其他署名方式比《唱论》要规范一些，排序的这些调整，应该不是随意的。另外其中五首词，《阳春白雪》标注了宫调，这说明它具有付诸演唱的实际意义。可惜，《石州慢》一首宫调偏缺。但蔡松年之《石州慢》确定为金代流行之乐曲无疑，且此词在元代仍为流行的乐曲。

此外，金院本中有《蔡消闲》一本。明人陶宗仪《南村辍耕录》所

---

① 叶申芗，孟棨撰《本事词·本事诗》，《本事词》卷下，“蔡松年、赵可词”条，第106页，1959。

② 燕南芝庵《唱论》，见《南村辍耕录》，第27卷，第336页，北京，中华书局，1959。

载“院本名目”之“题目院本”下录《蔡消闲》。[①] 按：院本即杂剧。“题目院本”即“合生”，乃“指物题咏，应命辄成”，与戏曲的距离更远。“蔡消闲”指蔡松年。后元杂剧有《蔡逍遥醉写石州慢》，盖是由此演化而来。因此，《蔡消闲》里很可能也会用蔡松年之《石州慢》曲调唱抒情感。

3．元代

如前所论，蔡松年之《石州慢》至元代仍在传唱。与此同时，元代还有九首名为《石州慢》的作品，其分别为：

元好问《石州慢》（击筑行歌）：故国之思以及羁旅之愁。

白朴《石州慢》（千古神州）：故国的黍离之悲。

安熙《石州慢》（龙蟠虎踞）：看尽历史兴亡，以及归隐之意。

宋梅洞《石州引》（懊恨东君）：情人相思。[②]

张雨《石州慢》（落日空城）：仕途的不如意和中秋的寂寞闲情。

许有壬《石州慢》（足趼尘嚣）：厌世情绪的抒发。

许有壬《石州慢》（少日襟期）：仕途的不幸及从军边塞的豪情。

张翥《石州慢》（烟雨轻阴）：情人间的相思。

张埜《石州慢》（红雨西园）：朋友间的离别相思。[③]

由上可知，元代《石州慢》的首创者是元好问，《石州》从此具有了故国之变的新内涵。至于其他同名之作，也许是协律可歌的，也许只是案头模拟。由于文献的缺乏，皆无从详考。

此外，钟嗣成《录鬼簿》卷上“李文蔚”条载《蔡逍遥醉写石州慢》。其如况周颐《蕙风词话》卷一所载：“两宋人填词，往往用唐人诗

---

① 陶宗仪《南村辍耕录》，第25卷，“院本名目”，第307页，北京，中华书局，1959。

② 参见《全宋词》补辑“附录三”，“元明小说话本中依托宋人词”，托名为人物申纯作，实则为元人宋梅洞自创。参见唐圭璋、王仲闻、孔凡礼辑《全宋词》，第5册，第4915页，北京，中华书局，1981。

③ 朱彝尊《词综》，第3卷，元词58首，第683页，上海，上海古籍出版社，1978。

句。金元人制曲，往往用宋人词句，尤多排演词事为曲。”[1] 因此，《蔡逍遥醉写石州慢》乃排演蔡松年写《石州慢》之本事而来。其中当然不乏在动情处演唱一下蔡氏之《石州慢》曲调，或进而用此曲调演唱别的歌辞以抒情。

4. 明代

《石州》在明代也有传唱。高启《江上逢旧妓李氏见过四首》曰：

玉筝红烛艳春罗，惯向高堂听汝歌。今夕相逢为重唱，孤舟江冷月明多。

多谢停舟共一卮，石州歌罢各低眉。南园旧日同听客，零落如今剩有谁？

谁识能歌旧散声，愁中听处尚分明。玲珑酒罢休催去，月落江潮尚未平。

平常歌舞不能闲，多在青春甲第间。借问年来还到否？朱门风雨几家关。

此诗为高启江上重逢旧时歌妓且听《石州》曲后所作。歌妓所唱之辞，哀婉之极，以至于勾起了歌妓和诗人的双向感伤。大有白居易《琵琶行》之意味，只是非为“相逢何必曾相识”罢了。更值一提的是，高启自己也创作了一首《石州慢》，其词为：

落了辛夷，风雨顿催，庭院潇洒。春来长恁，乐章懒按，酒筹慵把。辞莺谢燕，十年梦断青楼，情随柳絮犹萦惹。难见旧知音，把琴心重写。　　天冶。忆曾携手，斗草阑连，买花帘下。看辘轳低转，秋千高打。如今何处，总有团扇轻衫，与谁共走章台马。回首暮山青，又离愁来也。

此词写对旧日青楼情人的相思，真切细腻之极，缠绵悱恻之极。故沈雄《古今词话》“词评”下卷曰：“青邱乐府（高启词）大致以疏旷见长，而《石州慢》又缠绵之极。绿杨芳草，年少抛人。晏元献何必不

---

① 《蕙风词话辑注》清况周颐撰，屈兴国辑注，第1卷，第42页，南昌，江西人民出版社，2000。

作妇人语。”“绿杨芳草，年少抛人”语出晏殊《玉楼春》“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去。”高启《石州慢》之情思缠绵，恰似晏殊此词之情思万缕。盖情至深处，言语里尽难免是低眉细语之辞。从词的内容来看，那位让高启无限怀念的情人正是一位才艺兼备的歌伎。由此可以推断，高启《石州慢》或作于与歌伎重逢之前，或作于与歌伎重逢之后，且其本身也很可能是入乐歌唱的。如果本词作于与歌伎重逢之前，则上引诗四首中所唱很可能就是高启所作之《石州慢》。

明代的《石州》曲辞在文人那里应该是十分流行而且风雅的，如《秦淮画舫录》“序一”载：

山塘绿水，酒地花天；烟月红桥，筝船箫局。大江南北，述冶游者，无不哆口繁华，醉心佳丽矣。至于记金陵之琐事，听石州之新声。渡接青溪，居连白石。单舟叠舸，钗飞钏动之场；六柱重阑，簧暖笙清之会。盖其分腴江孔，金粉犹多；拾沈齐梁，风流未沫。固有孙启张泌之记载，敦颐彦夔之撰著。所覼缕未及者，故联俊侣，洽欢宗，必以秦淮为最。乃自燕子桃花，徒传旧曲；帕盟盒会，久断前闻。甄综已虚，妍华不发。水波黯黯，楮墨沈沈。几使澹心杂记一编，芬响莫嗣，此捧花生《画舫录》所由昉也。①

此处“记金陵之琐事，听石州之新声”乃追忆明朝风月场之歌舞风流。“新声”不知何指，或即指高启之《石州慢》。高词的痴情缠绵，正适合秦淮河或多情或无情的吟唱，而惹人怀想。

5. 清代

到清代，文人亦有《石州慢》作品。朱彝尊《茶烟阁体物集》中载《柳色黄》②（对雨）一首，其曰：

岸侧榆钱，墙角楝花，吹已将尽。渐添绿叶阴浓，转觉晚来风紧。丝丝缕缕，界开密雾低烟，暗催阑药红尖润。怕风子衣单，把柔黄都褪。　　休问，钿车骢马，纵约归期，料应难准。最忆江

① 捧花生《秦淮画舫录》，见张智主编《中国风土志丛刊》，第31册，第3页，扬州，广陵书社，2003。

② 《柳色黄》为《石州慢》别名，由贺铸《石州慢》有“长亭柳色才黄”而来。

南，屐齿满街声趁。吴歌几曲，稳坐细浪鱼天，落帆笑指柴门近。任踏破苔痕，数小园新笋。

此词由景及情，上阕极写景色之怡人，下阕则点出归隐之思，颇有苏轼“一蓑烟雨任平生”之洒脱。

此外，关于《石州》的流传情况。康熙时进士徐昂发，曾戍新疆十年左右，自写组诗《宫词》80首，用宫女之哀怨抒发“江南少俊才如海，独为东京录梦华”的遗憾。其一首道：“碧鹦鹉语对红楼，促拍哀弦唱石州。伏日纵饶长命菜，可能消得一生愁。”此处所唱之辞不可详考，也许为前代之辞，也许为当时之《柳色黄》。其怨艾与朱彝尊词颇可呼应。又毛奇龄词《菩萨蛮》曰：

轻雷鹿鹿宫车转，晚凉偷弄邠王管。双甲小蛸蟏，黄鹂处处啼。　春风吹欲遍，尽作西清怨。暗里换歌头，伊州似石州。①

前引《望骑马郎》已表明《石州》与《伊州》的相似性。此则再次从清人的听觉中验证。在清人这里，“怨”仍是《石州》之声带来的主要心灵感受，其与唐代思妇的苦苦相思之情状正是遥相呼应。无论历史如何绵延变迁，却往往因为一些根深蒂固的相似而缩短了时空。

从唐代到清代的情况观之，《石州》的流传经历了从宫廷到民间的过程。由于唐《石州》曲辞只是用简洁含蓄的语言传达“离别、相思、报国”的复合主题，故其在后代的影响也相对集中于此，同时又演化出“朋友间的离别、仕途的厌倦及归隐之思、国家危亡的主题”。特别是后二主题的加入，让《石州》的内涵变得愈加丰满。由于《石州》曲辞的美妙与涵蕴丰富，故而其对文学也产生了一定的影响。

四、《石州》曲辞的文学影响

《石州》对于文学的影响，主要分为两种：一是历代《石州》曲辞对于文学相思主题的影响；二是唐《石州》曲辞对于“词”这种特殊文

① 张德瀛《词征》，第6卷，见《词话丛编》，第5册，第4178页，北京，中华书局，1986。

体的影响。即如清人沈辰垣《御选历代诗馀》所言，唐乐府多以边地为名，而词调因之。由是则诞生了一批名为《石州慢》的优秀作品，这是唐《石州》大曲对于词学史的一大贡献。

首先考察历代《石州》曲辞对于文学相思主题的影响，譬如：

丈夫心爱横行，报国知嫌命轻。楼兰径百战，更道戍龙城。锦字窦车骑，胡笳李少卿。生离两不见，万古难为情。

——［唐］《石州城》

眉黛石州山对起，娇波泪落妆如洗。汾河不断水南流，天色无情淡如水。

——［宋］石曼卿《代意寄师鲁》①

小颦对起石州山，杨柳分青入髻鬟。乍识春风眼如鹘，为谁无语独凭栏。

——［金］毛麾《无题》

画楼西畔石州山，指点云烟识以鬟。回首十年真一梦，淡天如水夕阳闲。

——［金］郝俣《叠翠楼》②

石州螺黛点新妆，小拂乌丝字几行。粉本留香泥蛱蝶，锦囊添线绣鸳鸯。

——［清］吴伟业《题鸳湖闺咏四首》其一

其中后四例均是以地理意义上的石州为相思的代表，但这首先还是由于《石州》曲的广泛流传所致。就像伊州成为相思的代言是因为大曲《伊州》一样。这里值得一提的是唐人武元衡的《石州城》。从文本内容和句式结构而言，其诗几乎就是唐《石州》曲辞的应答唱和之作。与唐《石州》辞相呼应，本词完全从征人的角度出发，对《石州》思妇无奈且无望的等候作了痴情的回答。

其次考察《石州》曲辞对于“词”这种专门文体的影响，即因之而产生了一批以“石州”命名的词牌：如《石州慢》、《石州引》、《石州词》等。“慢”者，指慢曲子，相对于急曲子而言。宋代慢调即由之转

① 阮元《诗话总龟》前集，第35卷，第344页，北京，人民文学出版社，1987。

② 《全金诗》，第1册，第39卷，第519页，天津，南开大学出版社，1995。

化而来，如《声声慢》、《木兰花慢》、《石州慢》。“引”者，本是古代琴曲的名称。宋人取唐五代小令，衍声而翻成新腔者。也称“引子”，犹大曲中之散序。引者，为之引导也。如《石州引》，《柘枝引》。引曲多数来源于大曲，个别来源于杂曲。《石州慢》又名《柳色黄》，由贺铸《石州慢》“长亭柳色才黄”句而来。这些词作有些是入乐的《石州》新声，如蔡松年之《石州慢》，有些则仅为案头之作。

从词体角度而言，《钦定词谱》卷三十下分为“六体”：

1.《石州慢》，双调一百二字，前段十句四仄韵，后段十一句五仄韵，贺铸《石州引》（薄雨初寒）是也：此调以此词为正体，若蔡词、二张词之摊破句法，王词之句读全异，皆变格也。此词前后段两结句，例作上一下四句法，填者辨之。按，元好问词，前段第七句“而今憔悴登楼”，后段第八句“萧萧两鬓黄尘”，而字、上萧字俱平声，谱内据此，余参下四词。

2. 又一体，双调一百二字，前段十句四仄韵，后段十句五仄韵，蔡松年《石州慢》（云海蓬莱）是也：此与贺词同，惟后段第二、三、四句，摊破作六字两句异。按，张埜词，后段第二、三句“天涯几许离情，化作暮云千缕”，正与此同。又，白朴词“疗饥赖有楚萍，暖老尚须燕玉”，作一对联，文法又小异。

3. 又一体，双调一百二字，前段十句四仄韵，后段十一句五仄韵，张元干《石州慢》（寒水依痕）：此亦与贺词同，惟后段第五句六字、第六句四字异。

4. 又一体，双调一百二字，前段十一句四仄韵，后段十一句五仄韵，张炎《石州慢》（野色惊秋）是也：此亦与贺词同，惟前段第四、五句，摊破作四字三句异。此词后段结句，一字入声，以入作平，故贺词此字不注可仄。

5. 又一体，双调一百二字，前段九句四仄韵，后段十一句五仄韵，张雨《石州慢》（落日空城）是也：此亦与贺词同，惟前段第一、二、三句，摊破作六字两句异。

6. 又一体，双调一百二字，前段十二句四仄韵，后段十二句五仄韵，王之道《石州慢》（天迥楼高）是也：此词句读多与诸家

不同，采以备体，不参校入谱。①

此六体字数一致，但押韵和句式不同。由此可见《石州慢》在创作中也有不同的音乐或文本的尝试，以更好地传达不同的情感和意蕴。

从内容角度而言，这些作品主要涉及四大主题。

其一：情人间的离别相思：

贺铸《石州慢》（薄雨初寒）：情人离别相思，颇似柳永《雨霖铃》。

张元干《石州慢》（寒水依痕）：情人相思。

蔡松年《石州慢》（云海蓬莱）：写情人的离别相思，缠绵之极。

谢懋《石州引》（日脚斜明）：情人间的离别及随之而来的羁旅之愁。

张炎《石州慢》（野色惊秋）：情人相思。

宋梅洞《石州引》（懊恨东君）：情人相思。

张翥《石州慢》（烟雨轻阴）：情人间的相思。

高启《石州慢》（落了辛夷）：对情人的相思。

其二：朋友间的离别相思。

胡松年《石州词》（歌阕阳关）：朋友间的离别。

王之道《石州慢》（天迥楼高）：写朋友离别之情。

张埜《石州慢》（红雨西园）：朋友间的离别相思。

其三：家国兴亡之叹。

元好问《石州慢》（击筑行歌）：故国之思以及羁旅之愁。

张元干《石州慢》（雨急云飞）：国破危亡之叹，似岳飞《满江红》之壮志激切。

---

① 参见《钦定词谱》，第3册，第30卷，第2094－2100页，北京，中国书店，1983。

白朴《石州慢》(千古神州):故国的黍离之悲。

安熙《石州慢》(龙蟠虎踞):看尽历史兴亡,以及归隐之意。

其四:仕途的厌倦及归隐之思。

秦观《石州慢》(深院萧条):写仕途的坎坷及思乡归隐之思。

胡松年《石州词》(月上疏帘):写仕途的厌倦及归隐。

赵文《石州慢》(京浙尘埃):写仕途的厌倦及归隐之思。

张雨《石州慢》(落日空城):仕途的不如意和中秋的寂寞闲情。

许有壬《石州慢》(足趼尘嚣):厌世情绪的抒发。

许有壬《石州慢》(少日襟期):仕途的不幸及从军边塞的豪情。

朱彝尊《柳色黄·对雨》(岸侧榆钱):归隐之思,颇似苏轼"一蓑烟雨任平生"之洒脱。

其中,前三种是唐《石州》曲辞的旧有主题,第四种是后代的发挥。也许是因为仅仅将《石州慢》作为案头创作之因,故而完全抛开旧题主旨,而衍生出新的主题来。

综本文所述,原为胡部音乐的《石州》从边地来到中原,作为教坊大曲在唐代宫廷表演,进而流传到民间。从唐代到清代,《石州》一直以雅俗不同的形式在宫廷和民间流传,因而对文学创作产生了广泛的影响。从其音乐风格和曲辞内涵出发,主要在两方面影响了后代文人的创作。其一为对文学相思主题的影响,让"石州"成为相思的代名词;其二为对于"词"这种特殊文体的影响,从而产生了大量名为《石州慢》的优秀作品。

注:本文在"第三次乐府与歌诗国际学术研讨会"上,曾得中央艺术研究院李玫博士和台湾淡江大学吕正惠教授指教,在此一并致谢。

作者简介:雷乔英,女,1982年生,四川人,现为首都师范大学文学院在读博士。

跨学科视野的中国古代文学和古典文献学研究

——评孙尚勇新著《乐府文学文献研究》

◇王永波

(四川成都，四川省社会科学院文学研究所，710071)

2007年6月，北京人民文学出版社出版了西北大学文学院孙尚勇博士近年研究乐府的专著《乐府文学文献研究》(列入该社《中国古典文学研究丛书》，以下简称《乐府》)。全书35万字，除《前言》外，由14篇与乐府文学和文献相关的论文组成。该著的主体内容集中在中古音乐史、中古诗史和音乐文学文献三个方面。涉及中古音乐史5篇，主要考证了学术界聚讼颇多的乐府建置、鼓吹曲、郊庙歌、相和歌、横吹曲等相关问题。涉及中古诗史4篇，主要论述了建安、东晋诗歌与乐府的关系问题。涉及音乐文学文献4篇，主要研究了《宋书·乐志》、《乐府古题要解》、《乐府诗集》的性质、体例及整理等问题。勉力读罢，感触良多，兹择愚见是书优缺点之要，述之于下，以求正于著者及学界前辈、同好。

一

《乐府》一书的优点主要表现在以下六个方面：学术史意识，问题意识，文献意识，方法论意识，创新意识，规范与前瞻意识。

准确了解和把握学术史是学术研究的必要步骤，它一方面可以保证我们的研究不是“载之空言”，另一方面也使我们有可能成为过去和未来之间的重要中介。《乐府》一书以《20世纪乐府研究述论》为首，比较全面地考察了20世纪乐府研究的学术史进程，为全书的所有讨论确立了一个起步点。其他各篇也同样体现了著者对学术史的极大关注，亦颇具启发性。比如《东晋相和题乐府的音乐文化背景》一文，引用曹道衡先生《论〈文选〉中乐府诗的几个问题》一文从音韵学角度对题名曹

植《怨诗行》年代的判定，以映证著者由音乐史角度得出的“《怨诗行·明月照高楼》一曲在东晋末南朝一直被用于演唱”的结论（《乐府文学文献研究》，第257页。下同）。

学术研究必然以解决一定的学术问题为目标，问题意识的有无往往成为某项成果是否能够取得突破并推动学术发展的关键。据《前言》，《乐府》一书是在著者博士学位论文的基础上增订而成的。阅毕全书，足见该著有别于时下流行的陈陈相因却章节分明的学位论文体例，著者分明是以问题的探讨为中心，而并不追求表面结构的整饬。全书每篇都针对一定的学术问题而发，并遵循提出问题、分析问题、解决问题的次序理智地展开论述。比如《黄门鼓吹考》，开篇扼要概括研究状况，提出学术界长期存有疑问的黄门鼓吹的历史内涵和东汉四品乐的性质两个问题；接下来分析与黄门倡相关的文献材料，得出“黄门倡是侍从帝王的倡优，其职责是以歌舞俳戏娱乐帝王。黄门鼓吹主要职责则是作为乘舆的礼乐仪仗，平时有持兵护卫之任”（第83页）的初步结论；接续分析涉及黄门鼓吹的五类27条主要文献材料，得出“‘汉乐四品中的黄门鼓吹’与‘用于乘舆仪仗的黄门鼓吹’性质上互相接近，二者的本质含义应该相同，即它们本来都是鼓吹曲”（第92页）的第二步结论；接续分析“汉乐四品”的相关文献材料，得出“‘汉乐四品’以徐天麟《东汉会要》的记录最为完整可靠，四品乐即大予乐、雅颂乐、黄门鼓吹乐、短箫铙歌乐；这四种音乐之间不存在等级、雅俗之辨的问题，它们都属于仪式用乐”（第95－96页）的第三步结论；接续对与四品乐中第四品“短箫铙歌乐”的音乐内容及其与第三品“黄门鼓吹乐”的关系作了详细考察，得出“汉明帝以‘短箫铙歌’名第四品之军乐，而其实际内容则既包括用作军中之乐的鼓吹曲，又包括李延年根据胡曲改编的横吹曲二十八解”（第102页）的第四步结论；最后总结全篇。由上面的简单分析可知，针对黄门鼓吹问题，著者的每一步工作均非虚设，都是力求解决某个小问题，进而对文章开头提出的问题作出回答。其态度之严谨，理路之明晰，论证之细致，足资借鉴。

文献材料是学术研究的基础和前提，任何一项研究都离不开材料支撑和文献工作。《乐府》一书各篇均能以材料先行，深入分析考辨，进而提出结论。该著关涉文献的4篇文章，《〈宋书·乐志〉考辨》等3篇是对特定文献的研究，《〈乐府诗集〉点校拾遗》则深入到文献校勘学研究。《〈宋书·乐志〉考辨》通过对《宋书·乐志》著录之相和曲、平

调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲的细致考辨，指出“《宋书·乐志》的相和歌著录，主要参照了刘宋时代实际演奏的相和歌，并对音乐史中的相和歌给予了必要的关注”，见引《乐府诗集》的《荀氏录》“不是西晋的荀勖所作，而应是荀勖之后、王僧虔之前的一位荀姓士人所撰”，相和、三调和大曲“历经曹魏、西晋直至刘宋一直有规模不等的演奏，尽管演奏体制有所不同，但它们在中古音乐史中存在共生关系，并不是彼亡此兴的严格的历时性的事物”（第313页）。《〈乐府诗集〉点校拾遗》则对北京中华书局和上海古籍出版社点校出版的两种《乐府诗集》在校勘上存在的部分问题（拾遗约180余则）做了订正，涉及了音乐文学文献整理的校勘原则问题。此篇所举问题有一般校勘学错误，更多的则涉及音乐学问题。一般校勘学失误，凡书皆难以避免，这里不多谈论。而专业文献如佛教文献、医学文献等的校勘，尤其要求以该领域较为完善的知识和经验储备为前提。《〈乐府诗集〉点校拾遗》所举误例就体现了著者在音乐学方面的扎实基础和孜孜以求的精神。比如，文中对点校本“云门舞二首”误题“二首”（第376页）、《隔谷歌》“兄为俘虏受困辱”一首误移（第390页）的考辨等，对“平调曲”题解（第400－402页）、“清调曲”题解（第404－405页）、“瑟调曲”题解（第407－408页）、《孟珠》题解（第430－431页）、《雅舞》题解（第434页）的重新校理等，不仅有利于促进音乐文学文献校勘的规范化，就是对《乐府诗集》一书的修订重印以及中古音乐史、诗史的研究亦不无裨益。

自觉的方法论意识是当代学术研究发展的必要条件。《乐府》一书在这方面也有很好的启示。毫无疑问，该著的学术方法首先是文献学和音乐学，其次亦涉及诗学、历史学、文化学等多学科领域。解决中国文学史研究中的疑难问题是著者在《乐府》一书中贯穿始终的思考，比如《汉唐郊庙乐舞考论》对郊庙歌辞用韵影响近体律绝的考察，《建安诗歌与乐府关系新论》对建安诗歌诗学逻辑的探讨，《东晋相和题乐府诗的音乐文化背景》对陶渊明《怨诗》创作背景的追索等，无不体现了著者对中国诗学中重大问题的关注。不难发现，著者关于中国诗学的这些思考显然与《相和歌杂考》中对相和歌历史传承所作的编年工作有密切关系，论自史出。另外，《乐府建置考》注意了汉代礼仪文化建设与乐府机构立与罢的联系，《汉唐郊庙乐舞考论》讨论了古代文、武二舞传统的形成，《论吴歌〈六变〉的“因事制哥”》考索了《六变》的内涵及

其作为戏剧的可能性，这些又都体现了著者的文化视角。

创新是学术的生命和真谛。《乐府》一书可以说处处展现了著者的创新精神。当前从事乐府研究是幸运的，也是困难的，而要想有所创新更是难上加难，因为它必然要面对一个里程碑式的著作——王运熙先生的《乐府诗述论》。如果刻意另辟蹊径，完全可以避开王先生曾经讨论的问题。可如果希望推动此领域研究的深入和前进，却绝不能绕道而走。《乐府》一书并没有绕开王先生，书中有认同并坚持王先生意见的，如对汉代乐府建置的考证；更有以王先生为基础继续向前的，如关于黄门鼓吹和《六变》、《荀氏录》的探讨，关于相和与相和歌、但歌关系的考察等。类似创见，比比皆是，实可谓"名章迥句，络绎不绝"。知者自明，兹不备举。

一门学科，尤其是一门曾经辉煌但未受普遍关注、当下发展又面临困境的学科，其继续发展有赖于继之而起的研究者的规范与前瞻意识。学术研究最大的规范在于充分尊重已有成果并适当作出价值评判，《乐府》在对王运熙先生的相关研究作了扼要总结之后说"尽管王运熙的一些结论在今天看来未必完全可靠，但他仍然堪称20世纪乐府研究领域最有个性和最富有代表力的学者"（第31页），就见出了他自觉的规范意识。学术研究最佳的前瞻意识就是在有所立论的基础上，为后来的研究留有余地并指明可能的方向。《乐府》一书在对20世纪乐府研究作全面述论之前提出了"对未来乐府研究作出展望"（第1页）的预想，集中体现了著者的学科前瞻意识。又如：《建安诗歌与乐府关系新论》中提出建安诗歌与汉乐府背离的观点，《东晋相和题乐府诗的音乐文化背景》中提出要注重研究汉乐府对中古诗歌存在长期影响的观点，二者乍看似乎矛盾，实则寓有著者对古代诗乐关系的辩证思考，这显然为相关研究的可持续发展提供了可能的方向。《吴兢〈乐府古题要解〉的体例及影响》篇中，著者在讨论《要解》时，附带考察了旧题吴兢《古乐府》的问题，揭明《古乐府》源于六朝旧编，在唐宋时期广泛流传并续有增补的事实，这不啻为唐宋诗史甚至元明清文学史研究提供了一条至关重要且饶有趣味的思路。

二

《乐府》一书因为有了上述优点，我们甚至可以称之为一本优秀的

学术著作。但很遗憾，书中也存在这样那样的不足，这主要表现在以下三个方面：校对缺失，文献缺失，知识缺失。

作为一本以校勘见长的学术著作，《乐府》一书中出现的校对与文献缺失尤其需要批评。第395页倒数第一至第二行“湖北崇文书重雕本”，“书”下脱“局”字；倒数第二、四行两处的“皆是”均应作“皆无”。

《礼记·明堂位》：“成王以周公为有勋劳于天下，是以封周公于曲阜，地方七百里，革车千乘，命鲁公世世祀周公以天子之礼乐。……升歌《清庙》，下管《象》，朱干玉戚，冕而舞《大武》，皮弁素积，裼而舞《大夏》，……言广鲁于天下也。”《礼记·祭统》：“昔者周公旦有勋劳于天下。周公既没，成王、康王追念周公之所以勋劳者，而欲尊鲁，故赐之以重祭，外祭则郊社是也，内祭则大尝禘是也。夫大尝禘，升歌《清庙》，下而管《象》，朱干玉戚以舞《大武》，八佾以舞《夏》。”这两段文字于进一步校理《乐府诗集》卷五二《雅舞》题解有重要意义。题解“其后成王以周公为有勋劳，命鲁公世世祀周公以天子礼乐，升歌《清庙》，下管《象》《武》，朱干玉戚，冕而舞《大武》，皮弁素积，裼而舞《大夏》，以广鲁于天下也”一段主要改编于《明堂位》，其中之“下管《象》《武》”，《明堂位》和《祭统》皆作“下而管《象》”，题解“下管《象》《武》”之“武”字或衍，否则与下文“冕而舞《大武》”似相矛盾。

知识缺失，在《乐府》一书中亦偶见。如：该书第25页综述唐代乐府研究，应增列刘永济先生《唐乐府史纲要》。该书第141页以下讨论郊庙歌辞转韵问题，便未引及刘勰《文心雕龙·章句篇》的话：“贾谊、枚乘，两韵辄易；刘歆、桓谭，百句不迁：亦各有其志也。昔魏武论赋，嫌于积韵，而善于贸代。陆云亦称‘四言转句，以四句为佳’。观彼制韵，志同枚、贾，然两韵辄易，则声韵微躁；百句不迁，则唇吻告劳；妙才激扬，虽触思利贞，曷若折之中和，庶保无咎。”① 这段话既保留了曹操和陆云较早关于转韵问题的意见，同时也表明，齐梁时期，人们开始普遍重视诗文用韵的规范化。该书第317页：“明钞本较早有明天一阁藏本，至清代归陆心源皕宋楼，此本今不知何在。”其实，天一阁、皕宋楼所藏明钞本《乐府古题要解》今在日本静嘉堂。严绍璗

① 詹锳《文心雕龙义证》，第1276页，上海，上海古籍出版社，1989。

《日藏汉籍善本书录》云:“乐府古题要解二卷。唐吴竞编撰。明人柳佥手写本。柳佥等手识文本。共一册。静嘉堂文库藏本。原天一阁等旧藏。”① 著者未作详细调查，空发感慨，实属不该。

此外，著者在《建安诗歌与乐府关系新论》中提出，建安诗歌与汉乐府“二者属于不同的诗歌艺术领域，如果一定要指明它们之间的关系，与其说建安诗歌继承了汉乐府的精神，毋宁说建安诗歌在整体和主流上偏离了汉乐府的精神，而且，正是这种偏离开启了中国古典诗歌的新纪元”（第245页），令人颇生“发唱惊挺”之感。《文心雕龙》诗与乐府二分的观念，是著者上述立论的重要依据之一，但这一观念本身仍要求对《文心雕龙·明诗篇》和《乐府篇》作更合理、更全面的比对和研究之后才能论定。在前提尚未确定可否成立之前，推出“新论”，似略显仓促。

三

由音乐文学层面观，孙尚勇博士的乐府研究一定程度上继承了他的老师王小盾教授的治学特色，视野宏通，但稍显急促；由文献学层面观，他的研究又或多或少受到他的另一位老师项楚先生的沾溉（《〈乐府诗集〉点校拾遗》无论行文格式，还是术语使用，都显见《敦煌歌辞总编匡补》的影子），唯谨严与细致逊于乃师。就前者论，他的研究部分发扬了任半塘先生在唐代文艺学领域和王运熙先生在乐府学领域所确立的优秀学术传统，在当今学术总体繁荣与研究个体焦虑并存的时代，甚为难得。单就乐府研究论，《乐府》一书可谓除王运熙先生《乐府诗述论》而外，这一领域迄今最为重要的一部著作，或者说，它在王运熙先生著作的基础上，于某些方面把此领域研究向前推进了一步。

尽管存在上述微瑕，但前述诸多优点彰显了著者跨学科的学术视野，也决定了这本专著必将成为乐府研究学术史上一部具有转折意义的力作，必将对本学科的持续发展产生深远影响。由于首都师范大学赵敏俐教授、吴相洲教授等学人的积极推动，乐府学渐有成为当今显学的趋势。我们当然有理由期望孙尚勇博士能以此书为阶，继续精进，为当代乐府学研究乃至中国古代文学和古典文献学研究作出更多更大的贡献。

---

① 严绍璗《日藏汉籍善本书录》，第2030页，北京，中华书局，2007。

十多年前，我与尚勇一起由南而北意气风发地去追求学问，而今时光荏苒，我们都年将不惑，尽管这些年我们经历不同，问学兴趣亦略有差异，但看到老友取得了可喜的成绩，我格外兴奋。故不揣谫陋，不避危言，评介其《乐府文学文献研究》之优缺点及学术价值如上，未安之处，祈尚勇及学界方家赐教。

作者简介： 王永波，男，湖北天门人，1972 年 10 月出生。现为四川省社会科学院文学研究所副研究员，文学博士。

唐代乐府诗研究论著索引（上）

◇梁海燕

（北京，北京大学中文系，100871）

凡　例

一、本索引的编撰目的，是为学界提供一份能够体现唐代乐府诗研究的历程以及现状的资料信息，相关论文、著作的著录力求详备。凡关涉唐代乐府诗研究的论著，无论是针对某一专题，或单篇作品的考证，有见必收。赏析性文章，酌情收录。

二、本索引以著录中国大陆地区自20世纪30年代以来，迄今为止发表或出版的有关唐代乐府诗研究的论著为主，包括论文目录、硕博士论文目录、著作目录三个部分，每一部分中视情况或另设子目。

三、关于“乐府诗”的判断标准。唐人创作的乐府诗包括旧题乐府和新题乐府两种，题名出现于隋唐之前的为旧题乐府，生于隋唐的则为新题乐府，唐人关于这两类乐府诗的创作情况在宋代郭茂倩编辑的《乐府诗集》中有所反映。笔者编撰本索引时，参考了《乐府诗集》对各类乐府题名的记载。诗人别集中所著录的“乐府”目录，笔者也作了参考。

四、本索引的编辑，参考和利用了以下目录文献、数据库资源：1. 中国人民大学书报资料中心编《报刊资料索引》之《中国古代、近代文学研究》（1963－1964，1980－2007）；2. 上海图书馆编辑《全国报刊索引》；3. 中国国家图书馆基藏库收藏书目、中国国家图书馆博士论文文库；4. 北京大学图书馆书刊目录、北京大学图书馆学位论文文库；5. 中国期刊全文数据库（CJFD）、万方数据资源系统之中国学位论文全文数据库、中国学术会议论文全文数据库。

五、信息著录皆以论文、著作公开发表或出版的时间先后为序。

1. 论文信息分总论、作家作品和会议论文三项，内容相关或联系紧密的文章尽量归在一起，如将“新乐府”置于“白居易”名下，将“竹枝词”附于“刘禹锡”名下。名篇的研究单独列出。文章题名关涉

两个或两个以上作者的，以最前的作者名字作为分类依据。著录格式：文章题目/作者姓名//所发表期刊（或报刊），年份. 期号（或报刊日期）. 页码（或版次）。例如：李白的乐府民歌与形象思维/谢善继//华中师范大学学报（人文社会科学版），1978. 02. 55 ~ 63。“莫学游侠儿，矜夸紫骝好”——王昌龄《塞下曲》赏析/唐骥//宁夏日报，1980. 3. 15.

2. 硕博士论文目录格式：论文题目/著者，指导教师，所在高校，毕业时间，[中国国家图书馆馆藏索书号]。例如：唐代乐府诗综论/李锦旺著，萧瑞峰指导，浙江大学，2001，[2005 \ I207. 22 \ 3 博士论文文库]。若国家图书馆未收藏该论文，则索书号一项省缺。

3. 著作目录格式：书名/著者，出版社，出版时间。例如：新乐府诗派研究/钟优民著，（沈阳）辽宁大学出版社，1997。

第一部分 论文目录

一、总论

略论唐代乐府诗/吴庚舜//文学遗产,1982.03.64

唐代乐府的继承和发展/振甫//文学评论,1982.06.97 ~ 104

论唐代的古题乐府/商伟//文学遗产,1987.02.39 ~ 48

盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛/葛晓音//社会科学战线,1994.04.209 ~ 218

王渔洋论唐代乐府诗——读渔洋《论诗绝句·其九》札记/王运熙//上海大学学报(社会科学版),1995.05.24 ~ 27

初唐歌行与诗风嬗变/张晶//文史知识,1996.12.86 ~ 90

亦谈“盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛”——与葛晓音先生商榷/迟乃鹏//成都师范高等专科学校学报,1997.02.31 ~ 37

乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展/钱志熙//文学评论,1998.02.61 ~ 74

论唐代乐府诗审美品格的继承与发展/薛亚康//周口师范高等专科学校学报,1999.04.26 ~ 28

浅谈乐府诗的发展演变及分类/陈红//沧州师范专科学校学报,2000.03.25 ~ 26

论初唐近体诗律的形成与歌诗入乐的关系/吴相洲//首都师范大学学报(社会科学版),2000.02.65~69

唐宋词学的自觉与乐府传统的新变/韩经太//文学遗产,2001.06.68~81

郭茂倩《乐府诗集》关于唐乐府分类之商榷/朱我芯//北京大学学报(哲学社会科学版),2002.进修教师专刊.111~119

乐府诗的绝唱——唐代乐府诗成就探说/赵淑平//社会科学辑刊,2002.01.166~168

略谈唐代旧题乐府的入乐问题/吴相洲//社会科学战线,2002.05.102~107

论唐代乐府诗的流传形式与影响/李锦旺//阜阳师范学院学报(社会科学版),2003.01.29~32

唐乐府文献叙录/周期政//湘南学院学报,2004.01.42~45

对风俗内涵的着意开掘——中唐乐府的新思路/刘航//文学遗产,2004.04.34~43

唐代乐府诗研究述评/李锦旺//阜阳师范学院学报(社会科学版),2004.05.11~13

唐人所说"乐府"涵义考/张煜//社会科学辑刊,2004.06.179~181

初唐边塞乐府与南北朝边塞乐府之比较/汪爱武//芜湖职业技术学院学报,2005.01.22~24

七绝的乐府化及其创作风貌的变迁/王佺//株洲师范高等专科学校学报,2005.04.29~32

为唐代乐府诗"正名"——唐代乐府诗中几个相关概念的解析/王立增//中国韵文学刊,2005.04.14~18

论唐代乐府诗对汉乐府的接受/曹钰//安康师专学报,2006.01.70~72,90

关于建构乐府学的思考/吴相洲//北京大学学报(哲学社会科学版),2006.03.65~71

新题讽谕乐府诗在中唐兴起的原因探析/王立增//琼州大学学报,2006.06.70~73

艳体乐府诗的复兴/王立增//山东师范大学学报(人文社会科学版),2006.05.55~59

汉唐乐府诗题目的创制/王立增//上饶师范学院学报,2007.01.69

~73

论晚唐乐府诗对新乐府诗风的继承与发展/刘亮//韶关学院学报,2007.02.7~9

乐府诗题"行"、"篇"的音乐含义与诗体特征/王立增//文学遗产,2007.03.33~40

浅论唐乐府诗对宋词的影响/陈磊//焦作大学学报,2007.04.20~21

继取汉魏变革古风——初盛唐乐府诗论/陈瑞娟//内蒙古农业大学学报(社会科学版),2007.04.293~295

大历乐府诗论/王立增//齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版),2007.06.1~4

二、作家作品

张若虚

《春江花月夜》赏析/马群//西北大学学报丛刊(唐代文学),1981.01.163

《春江花月夜》赏析/史玛//中国语文,1981.06.16

绚烂的画卷,激荡的情思:读张若虚《春江花月夜》/郭必勛//黔南民族师专学报,1981.01.16

张若虚《春江花月夜》的被理解和被误解/程千帆//文学评论,1982.04.18~26

张若虚《春江花月夜》集评/程千帆//文艺理论研究,1982.03.98~104

《春江花月夜》的再认识/振甫//学林漫录,1983.07.75

从《春江花月夜》诗的形式演变谈中国古代诗歌形式与音乐的关系/高云光//人文杂志,1983.04.122~124

《春江花月夜》初探/宋景昌//河南师范大学学报(哲学社会科学版),1983.05.79~84

情景一体,意境交融——读张若虚的《春江花月夜》/吴功正//参花,1983.3.62

张若虚的《春江花月夜》/顾列伟//上海电视,1983.9.28

《春江花月夜》赏析/石星//新月,1983.03.107

论张若虚《春江花月夜》/郑临川//牡丹江师院学报(哲学社会科学版),1984.02.49~52

沁人心脾，豁人耳目：《春江花月夜》试析/吴万刚//自修大学(文史哲经专业)，1984.01.9～11

景动情摇，妙合无垠：张若虚《春江花月夜》赏析/刘国钧//湖南教育学院学报(哲社版)，1984.04.58～60，75

景美·情美·人美：读《春江花月夜》/曲沐//黔南民族师专学报(社科版)，1984.03.38～41

孤篇横绝——论张若虚的《春江花月夜》/何可//西华师范大学学报(哲学社会科学版)，1985.01.31～37

说张若虚《春江花月夜》/吴小如//北京大学学报(哲学社会科学版)，1985.05.58～66

亦情亦景，似幻似真：谈《春江花月夜》的艺术构思/李中华//写作(武汉)，1985.02.37～38

脍炙人口的诗章：《春江花月夜》鉴赏/冯德山//黑龙江财专学报，1986.03.95～98

哲理与诗情的融合：读张若虚《春江花月夜》/陈婕//文科月报，1987.08.4～5

《春江花月夜》赏析/李明章//贵州教育学院学报(社科版)，1987.02.19～22

《春江花月夜》的审美价值/王灵恩，何传先//江苏教育学院学报(社科版)，1988.03.38～40

缠绵悱恻，妙绝幽深：读张若虚《春江花月夜》/蓝天照，林冲添//大学文科园地，1988.10/11.65～68

《春江花月夜》魅力寻幽/陶淑霞//承德师专学报(社科版)，1989.02.53～54，19

革新的诗人，创新的诗篇：浅论张若虚及《春江花月夜》/汪谦//重庆社会科学，1989.02.107～110

卓绝千古的人生咏叹曲——说《春江花月夜》/周啸天//西华大学学报(哲学社会科学版)，1990.03.11～15

《春江花月夜》赏析/滕鸿宾，张润芝//齐齐哈尔师范学院学报，1991.04.62～66

《春江花月夜》新析/张殿臣//吉林师范大学学报(人文社会科学版)，1992.02.30～33

读张若虚《春江花月夜》/郑临川//西华师范大学学报(哲学社会科学

版),1993.05.71～72

论《春江花月夜》的原型象征世界:《旧诗新论》之一/骆寒超//名作欣赏,1993.01.80～89

刘希夷与张若虚:唐诗意境的新指向/许总//江汉论坛,1994.12.68～72,59

体验永恒:论《春江花月夜》的主题思想/刘苏//文史杂志,1996.04.30～31

一个晶莹、洁净、辽远的境界——读情思凄迷的《春江花月夜》/王海远//古典文学知识,1996.05.27～32

从张若虚《春江花月夜》看唐人对精神生活的追求/岳毅平//松辽学刊(社会科学版),1997.03.49～52

《春江花月夜》——由"月"的吟咏到对人生、宇宙的叩问/周惠萍//贵阳师专学报(社会科学版),1997.01.67～70

春歌一曲无人听　风情万种有遗芳——时代弃儿张若虚/罗浩波//喀什师范学院学报,1998.01.57～62

《春江花月夜》与唐诗儒道合流的哲学取向/潘百齐//文教资料,1998.06.70～77

黄昏与月夜——谈刘希夷、张若虚的诗美特征/吴功正//古典文学知识,1998.03.41～48

诗魂之象(之一)——兼评唐诗《春江花月夜》/王树人、喻柏林//中国社会科学院研究生院学报,1998.05.76～84

《春江花月夜》赏析/陈艺华//辽宁广播电视大学学报,1999.04.67～69

《春江花月夜》的诗性叙述/孟祥//湛江师范学院学报(社会科学版),1999.04.89～90

《春江花月夜》的双重诗眼探析/王晓林//西南师范大学学报(哲学社会科学版),2000.01.95～100

情景一体　意境交融——谈张若虚《春江花月夜》的意境创造/吴志林//佳木斯大学社会科学学报,2000.04.37～38

《春江花月夜》景地考释/何坦野//浙江经济高等专科学校学报,2000.01.56～57,65

论张若虚《春江花月夜》的艺术美/韩富军//辽宁师专学报(社会科学版),2000.03.43～44

一首小夜曲，千载赤情肠——纵探张若虚《春江花月夜》的历史使命/罗浩波//喀什师范学院学报，2000.02.74～77

本体象征的辉煌极致——张若虚《春江花月夜》新析/栾英良、王新平//通化师范学院学报，2001.06.36～39

《春江花月夜》的相思之美与现代生命/徐肖楠//名作欣赏，2001.05.110～111

《春江花月夜》之赏析/沈睿//华夏文化，2001.01.39～40

温情：作为生命的证明：对《春江花月夜》的一次精神体验/过常宝//文史知识，2001.05.19～24

读《春江花月夜》/刘润芳//青岛海洋大学学报（社会科学版），2001.02.83～88

时空场——《春江花月夜》魅力赏析/陈琳//云梦学刊，2002.03.86～87

生命在寻觅追问中升华：《春江花月夜》心解/张乃良//文史知识，2002.10.28～32

对《春江花月夜》的文本结构分析/刘忠阳、刘勇强//石河子大学学报（哲学社会科学版），2002.04.64～69

拨动宇宙生命的和弦：读《春江花月夜》有感/戴棣、汪靖中//语文学刊，2002.01.16～17

唐诗《春江花月夜》与器乐曲《春江花月夜》的意境辩异/韦玲玲//江苏工业学院学报（社会科学版），2002.03.39～42

张若虚《春江花月夜》欲究天人之际/董连祥//昭乌达蒙族师专学报，2003.01.22～23，31

张若虚和《春江花月夜》/王艺//中南民族大学学报（人文社会科学版），2003.S2.58～60

从《春江花月夜》看初唐文化精神/王渭清//咸阳师范学院学报，2003.05.59～61

论《春江花月夜》月亮意象的多重象征系统/杨柳//唐都学刊，2003.01.38～39

景美情深　如歌如画——张若虚《春江花月夜》之我见/刘虹//成都教育学院学报，2003.03.78，80

从《春江花月夜》的改编论诗乐合一现象/梁惠敏//西南民族大学学报（人文社科版），2003.05.239～242

《春江花月夜》的多重艺术结构/邹建军,赵令珍/名作欣赏,2003.02.44～47

《代悲白头吟》与《春江花月夜》之比较评析/白福才//延安教育学院学报,2004.03.57～58

有心方足道　无意更出奇——也探《春江花月夜》之笔意/饶自斌//咸宁学院学报,2004.05.109～110,143

张若虚《春江花月夜》"谁家"二句旧解辨证/李锦旺//浙江教育学院学报,2004.01.1～6

诗与曲中的《春江花月夜》/曹强//福建艺术,2004.06.46～48

《春江花月夜》"天人合一"的艺术特色/刘国祥//广西师范学院学报(哲学社会科学版),2005.03.59～61

论《春江花月夜》在初唐诗坛的开拓之功/付兴林//延安大学学报(社会科学版),2005.04.84～88

良辰美景奈何天!——从人本主义看张若虚《春江花月夜》之主题思想意义/从云飞//郑州铁路职业技术学院学报,2005.03.11～12

张若虚《春江花月夜》作地蠡测/李金坤//苏州教育学院学报,2005.03.19～22

张若虚与《春江花月夜》/吴莉//重庆工学院学报,2005.06.130～132

诗化时空的绝唱:张若虚《春江花月夜》新解/康怀远//光明日报,2005.10.14.

孤篇横绝,竟为大家——张若虚《春江花月夜》的文学史价值/康怀远//重庆三峡学院学报,2006.01.143～145

诗中的诗——读《春江花月夜》/向阳//恩施职业技术学院学报,2006.02.35～37

张若虚《春江花月夜》综述/林伯钦//沧桑,2006.02.109～110,121

《春江花月夜》的结构与命意/饶自斌//郧阳师范高等专科学校学报,2006.05.58～62

张若虚《春江花月夜》研究述评/王抚超//绥化学院学报,2006/04.43～46

乐感文化与人文精神——《春江花月夜》的另一种赏析/童利霞//淮南师范学院学报,2006.04.15～17

古曲《春江花月夜》的旋律发展手法——与同名诗歌句法的比较/周玉娟//黄冈师范学院学报,2006.04.94～96

《春江花月夜》诗意“断层”解读/张莲芳//贵州文史丛刊,2006.02.58~59

辨明虚实　曲径寻幽——《春江花月夜》“鸿雁”句常解辨误/饶自斌//江汉大学学报(人文科学版),2006.06.94~97

《春江花月夜》:诗中的顶峰/子规//文史杂志,2006.06.54~56

从《春江花月夜》的解读论中西美学/王文生//文学遗产,2007.02.22~29

文学文本如何与读者对话——兼谈张若虚《春江花月夜》的阅读/邵子华//阿坝师范高等专科学校学报,2007.01.97~100

若无新变　岂能称雄——论《春江花月夜》之新变/李辉//新西部(下半月),2007.09.207,209

论《春江花月夜》的抒情主人公及意脉/王星//武汉工程大学学报,2007.05.57~59

《春江花月夜》与《代悲白头吟》比较/林启柱//当代文坛,2007.05.175~176

景、情、理编织的完美画卷——浅析张若虚的《春江花月夜》/魏秀萍//辽宁师专学报(社会科学版),2007.03.32~36

万古长空　一轮明月——对张若虚《春江花月夜》的多维赏析/陈星颐//重庆文理学院学报(社会科学版),2007.05.89~92

杨炯

杨炯和他的《从军行》/丁旻//江苏大学学报(高教研究版),1984.02.102~104

雄浑豪壮,动人心魄:《从军行》浅说/牛歌//学习导报(长沙),1985.04.17~18

奋发昂扬,辞情并茂:浅说杨炯《从军行》/潘裕民//语文月刊,1986.05.11

志相同而情有异——试析骆宾王、杨炯的两首《从军行》/王颖//新闻天地(论文版),2007.01.40~41

王维

《送元二使安西》讲析/李扬勇//曲靖师范学院学报,1983.01.50~51

最忆阳关曲　真珠一串歌——简析王维的《送元二使安西》/林从

龙//徐州师范大学学报(哲学社会科学版),1983.01.128~129

《送元二使安西》浅析/张端芳//长江大学学报(社会科学版),1983.03

读《送元二使安西》札记/朱鉴珉//北京师范大学学报(社会科学版),1984.06.93~94

《阳关曲》漫谈/易接道//江西教育学院学报,1984.02.58~62

情真意切饮酒话别:王维《渭城曲》赏析/张怀荣//陕西日报,1984.9.13.

论王维的边塞诗/张清华//中州学刊,1984.03.82~85

关于《送元二使安西》的旧评/赵铭善//语文教学通讯,1984.06.15~16

论王维的边塞诗/王从仁//上海师范大学学报(哲学社会科学版),1985.03.29~33

论王维的边塞诗/马秀娟//南昌大学学报(人文社会科学版),1985.04.32~38

别席绝唱　千载如新——王维《送元二使安西》赏析/李雨丰//昭通师范高等专科学校学报,1986.01.76~79

古曲"阳关三叠"考辨/罗漫//中南民族学院学报(哲社版),1988.03.123~126

抒情诗中的绝唱——王维《送元二使安西》赏析/郑玛丽//语文学刊,1989.04.41,40

王维乐府诗初探/韩宪臣、毕宝魁//广东社会科学,1991.02.105~108

关于王维《阳关曲》的几个问题/王锳//贵州文史丛刊,1991.04.79~82

析《渭城曲》与《别董大》——兼论王维、高适赠别诗的不同风格/谢虹光//名作欣赏,1991.02.65~67

王维边塞诗:雄悍逸放的人格塑型——兼论所受鲍照诗的影响/王志清//晋阳学刊,1994.02.91~96

《渭城曲》"阳关三叠"新解/张天健//广西大学学报(哲学社会科学版),1995.5.74~76

一样分别两样情——王维与高适两首送别诗的比较赏析/王菊艳//黑龙江农垦师专学报,1995.01.8~10

论王维的边塞诗/苏华//新疆大学学报(哲学社会科学版),1996.04.

63 ~ 65

试论王维、王昌龄边塞诗的成就/陈维志//西北第二民族学院学报（哲学社会科学版），1996.01.37 ~ 45

王维、李颀、高适、岑参的七言歌行与盛唐的时代精神/刘建国//中国韵文学刊，1997.02.33 ~ 38

纵死犹闻侠骨香：王维边塞诗浅析/郭弘//丝绸之路，1999.05.51 ~ 52

论王维的边塞诗/欧阳敏//十堰职业技术学院学报，1999.03.37 ~ 44

意在言外，情在境中——《送元二使安西》浅赏/陈靖//古典文学知识，1999.06

《送元二使安西》赏析/梁秋杰//湖南教育学院学报，2000.S2.62

形似神非，同曲异调——王维李白送别诗情调相异原因分析/叶贤书//昭通师范高等专科学校学报，2000.2.42 ~ 44

同是送别两样情——《送元二使安西》与《黄鹤楼送孟浩然之广陵》比较赏析/陈晓龙//语文天地，2001.07.10

同是“送别”，各有千秋——两首唐诗的比较鉴赏/付明红//牡丹江教育学院学报，2001.04.51 ~ 52

关于《渭城曲》在唐宋元时期产生和流传的情况及其研究/陈秉义//乐府新声（沈阳音乐学院学报），2002.03.3 ~ 10

王维李白边塞诗比较论/徐勇//抚州师专学报，2003.04.54 ~ 57

同题异调　各呈纷彩——散论《渭城曲》与《别董大》/张立新//忻州师范学院学报，2003.04.23 ~ 24

洛阳女儿的婚礼：读王维《洛阳女儿行》/刘宁//文史知识，2004.07.41 ~ 46

试论《渭城曲》与《别董大》/冯立新//太原城市职业技术学院学报，2004.02.113 ~ 114

省略与对比艺术的精美典范——说王维《送元二使安西》/刘怀荣//古典文学知识，2004.01.15 ~ 18

王维的《老将行》赏析/陈桂霞//黑龙江教育学院学报，2004.02.84 ~ 85

古典琴歌《阳关三叠》及其演唱问题/苗雨//徐州教育学院学报，2005.03.129 ~ 130，133

论《阳关三叠》的艺术价值/邵康//河西学院学报，2005.04.116 ~ 119

论王维的乐府诗/王辉斌//山西大学学报(哲学社会科学版),2005.05.94~98

《渭城曲》在宋代的歌唱与"渭城体"/杨晓霭//宁波大学学报(人文科学版),2005.05.20~26

说王维《少年行》"出身仕汉羽林郎"/钟振振//名作欣赏,2006.11.99~100

浅析歌曲《阳关三叠》的艺术价值/周丽宁//中国科教创新导刊,2007.21.140

高适

论高适和岑参的边塞诗/赵镇平//北京师范大学学报(社会科学版),1961.02.81~89

边塞诗人高适和岑参/王启兴//湖北民族学院学报(哲学社会科学版),1982.S1.39~49

高适《塞下曲》辨伪/佟培基//中华文史论丛,1982.02.77

高适《塞下曲》(结束浮云骏)编年献疑/王铁志//松辽学刊(吉),1984.01.71~73

论高适、岑参边塞诗的时代精神/王爱莹//西北民族大学学报(哲学社会科学版),1987.02.37~43

高适岑参边塞诗艺术之比较/房日晰//西北大学学报(哲学社会科学版),1991.03.94~100

高岑诗风比较探析/杨旺生//南通师范学院学报(哲学社会科学版),1993.04.27~31

高适、岑参边塞诗不同风格形成原因浅探/王伟康//江苏广播电视大学学报,1995.04.27~30

简论高适岑参诗风异同/王惠民//渭南师专学报,1995.03.34~36

略论高适岑参边塞诗的不同特色/宁惠英//黔南民族师范学院学报,1996.02.61~64

高适岑参边塞诗比较/龚军辉//益阳师专学报,1996.02.133~134

论高、岑边塞诗的异同/张宁//大同职业技术学院学报,1996.04.32~35

高适、岑参边塞诗艺术风格之异同/倪孝林//甘肃教育学院学报(社会科学版),1998.02.47~50

高适的“悲壮”与岑参的“雄奇”——唐代诗人个性心态及对其诗歌的影响探析之二/刘洁//甘肃广播电视大学学报,1999.04.27~30

高适岑参边塞诗异同论/王玉梅//天津师大学报(社会科学版),1999.04.60~65

高适、岑参边塞诗诗风异同论/许黎英//绍兴文理学院学报,2002.02.45~48

高、岑边塞诗用韵与思想及艺术的关系研究/于年湖//西北大学学报(哲学社会科学版),2002.03.124~126

高适、岑参边塞诗创作风格差异及其成因探赜/王伟康//扬州大学学报(人文社会科学版),2003.06.38~42

高适、岑参边塞诗语言风格成因之比较分析/于年湖//商丘师范学院学报,2003.03.

谈高适、岑参和他们的边塞诗/杨飞//山西广播电视大学学报,2004.01.52~54

论高岑体——以其边塞诗创作为中心/丁放//巢湖学院学报,2004.06.61~65

高适、岑参边塞诗比较/古明惠//郑州铁路职业技术学院学报,2004.03.31~32,37

浅论高适与王昌龄边塞诗的异同/赵红//涪陵师范学院学报,2004.03.36~38

盛唐之音的绝响——略说高适、岑参边塞诗/苏亮//太原教育学院学报,2005.03.38~40

高适、岑参边塞诗之比较/胡艳//边疆经济与文化,2005.10.73~75

高适的《九曲词》/王世朝//文史知识,2006.02.34~37

高适、岑参边塞诗比较/曹芬//安徽农业大学学报(社会科学版),2006.04.102~105,144

高适岑参诗歌风格的再比较/何兴楚//湖北职业技术学院学报,2006.04.38~40

试论高适的边塞诗/任秀莲//青海师专学报,2006.S2.52~54

雄壮豪放　慷慨激昂——解读几首高适的边塞诗/赵云长//边疆经济与文化,2006.01.71~74

慷慨激昂　豪放悲壮——高适、岑参边塞诗奏响盛唐之音/赵爱梅//青海社会科学,2007.03.107~110

高适与岑参的边塞诗/王冲//科技咨询导报,2007.16.119

高适、岑参边塞诗风共性探析/孙永兴//辽宁行政学院学报,2007.06.160～161

高岑边塞诗艺术个性析较/孙永兴//理论界,2007.02.207～208

《燕歌行》

高适《燕歌行》非刺张守珪辨/蔡义江//文史哲,1980.02.68～69

高适的《燕歌行》/郑庆笃//人民教育,1980.02.70～71

关于高适《燕歌行》所刺辨/李友芝//首都师范大学学报(社会科学版),1983.01.65～68

关于高适的《燕歌行》的针对性文题/陆凌霄//唐代文学论丛,陕西人民出版社(西安),1983.总2.233～241

高适《燕歌行》中的"李将军"索解/左云霖//辽宁大学学报(哲学社会科学版),1983.05.88～89

论高适《燕歌行》的本事及其主题思想:与傅璇琮同志商榷/张国光//教学通讯(沧州教育学院学报:社科版),1985.03.33～36

也谈高适《燕歌行》所感的"征戍之事"/潘慧惠//杭州师范学院学报(社会科学版),1986.01.64～67

高适《燕歌行》主题浅议/丁仪//淮阴师范学院学报(哲学社会科学版),1988.01.19～20,55

高适《燕歌行》究竟刺谁?/钱云华//乐山师范学院学报,1989.01.37～38,30

高适《燕歌行》新解/刘刚//鞍山师范学院学报,1990.04.82～85

高适《燕歌行》之"玉筋"/星汉//语文学刊,1990.02.42～43

高适《燕歌行》所和之"客"考/王辉斌//西华师范大学学报(哲学社会科学版),1993.01.15～18

高适《燕歌行》意蕴寻绎/陆凌霄//广西民族学院学报(哲学社会科学版),1995.04.94～98

"瀚海"、"狼山"应何在?:高适《燕歌行》注释辨/傅金纯、纪思//锦州师专学报(社会科学版),1995.02.41～43

高适《燕歌行》小论/(日)川口喜治;刘维治译//锦州师专学报(社会科学版),1996.02.86～90,22

论乐府古题《燕歌行》的发展演变/江艳华//云南师范大学学报(哲学

社会科学版),1997.04.13~19

高适《燕歌行》所刺新考/姚大勇//齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版),1999.06.5~7

为张守珪讨个说法——高适《燕歌行》讽刺对象略论/魏峨//商丘师范学院学报,1999.01.93~94

"男儿本自重横行"的注解/杨卫东//咬文嚼字,1999.08.19~20

高适《燕歌行》"校尉羽书飞瀚海,单于猎火照狼山"考释/俞士玲//古籍整理研究学刊,2000.04.31~33,39

永远的家园梦——《燕歌行》的人民与盛唐文化/徐亮红//阜阳师范学院学报(社科版),2001.02.118~119

壮美与优美　调谐自生辉——高适《燕歌行》的又一种解读/郑虹霓//阜阳师范学院学报(社科版),2001.03.19~20

也谈《燕歌行》/喻世华//华东船舶工业学院学报(社会科学版),2002.01.53~57

高适《燕歌行》注解二题/陈明宝//温州师范学院学报,2002.02.32~34

《燕歌行》与《白雪歌》比较谈/陈育书//语文天地,2002.02.6~7

苍凉悲壮,意韵深远:高适《燕歌行》赏析/许小羚//语文月刊,2002.04.15~16

《燕歌行》主题之我见/王飞//上海金融学院学报,2003.03.72

高适《燕歌行》的深厚意蕴与精湛技巧/栾巧云//贵阳金筑大学学报,2003.04.68~70

相同的诗歌主旨　各异的艺术特质——高适《燕歌行》与王昌龄《出塞》(其一)比较阅读/毕士奎//苏州市职业大学学报,2005.04.74~77

论高适《燕歌行》为模仿之作/王立增//渤海大学学报(哲学社会科学版),2007.02.68~71

岑参

充实善信　悲壮奇丽——岑参边塞诗艺术风格述论/胡大浚//西北师大学报(社会科学版),1983.04.70~83

谈岑参边塞诗的艺术风格/余忻//语文学刊,1984.05.22~28

试论岑参边塞诗的艺术特色/薛祥生//山东师范大学学报(人文社会科学版),1985.01.50~56

岑参边塞诗的艺术特征/张翥//渤海大学学报(哲学社会科学版),1985.04.65～71

浅谈岑参边塞诗的艺术特征/何智水//乐山师范学院学报,1985.02.51～54

岑参边塞诗的风格特色/廖立//郑州大学学报(哲学社会科学版),1986.02.77～84

昂壮的战歌　奇丽的画卷——论岑参边塞诗的艺术特色/李军//淮北煤炭师范学院学报(哲学社会科学版),1987.01.57～62

盛唐高峰期的西部诗歌——岑参边塞诗新探/陶尔夫//文学评论,1987.03.130～140

浅说岑参的七言歌行体送别诗/张浩逊//唐都学刊,1989.04.51～54

艺术美与时代精神的完美结合——论岑参的边塞诗/王中兴//兰州商学院学报,1990.02.6～10

岑参边塞诗的音乐美/吴宗渊//宁夏大学学报(人文社会科学版),1990.02.29～32

试论岑参边塞诗的艺术特色/华桂金//乌鲁木齐成人教育学院学报,1994.01.18～22

岑参边塞诗刍论/秦绍培//新疆大学学报(哲学社会科学版),1994.02.72～77

岑参边塞诗的阳刚之美/李岩//河南师范大学学报(哲学社会科学版),1994.03.62～65

试论岑参边塞诗的艺术特色/华桂金//祁连学刊,1995.03.108～114

岑参的西域诗及历史功绩/苏北海//新疆大学学报(哲学社会科学版),1996.03.62～66

神出古异　横绝太空——试论岑参边塞诗的雄奇美/王国琦//鄂州大学学报,1996.02.32～36

试论岑参边塞诗的充盈美/荀莹//佳木斯教育学院学报,1997.03.26～27

简论岑参边塞诗的艺术特色/陈战鹏//陕西教育学院学报,1997.03.16～19

论岑参边塞诗独特风格形成的原因/戴伟华//文学遗产,1997.04.27～35

浅析岑参边塞诗风形成的原因/吴瑞林//山西教育学院学报,1999.

03.116～118

论岑参边塞诗七言古体的结构特征/谢建忠//江西教育学院学报，2001.02.12～16

试论岑参的边塞诗/李娜//渭南师范学院学报，2002.增刊.39～40

岑参边塞诗特点及其成因浅析/王群丽//聊城大学学报（社会科学版），2003.03.20～23，12

论岑参边塞诗的传播意义/葛琳//湖南社会科学，2004.06.137～138

论岑参边塞诗中的异域情调/姚春梅//喀什师范学院学报，2004.05.81～84

论岑参边塞诗的美学价值/王玉成//河南广播电视大学学报，2005.01.17～18

论岑参边塞诗语言风格的个性/黄晓东//新疆师范大学学报（哲学社会科学版），2005.04.195～197

岑参与盛唐边塞军旅诗/朱淑妍//军事历史研究，2006.02.160～164

规范题材：岑参乐府歌行名篇因缘新探——以西域边塞歌行为中心/徐辉//新疆社科论坛，2006.06.78～80，83

岑参《白雪歌》"天山路"新解/秦坚//乌鲁木齐成人教育学院学报，2006.01.29～32

语奇体峻　意亦造奇——浅析岑参边塞诗的"奇"/李锦//内蒙古师范大学学报（哲学社会科学版），2006.05.245～248

岑参边塞诗的艺术魅力/佐虓//西北民族大学学报（哲学社会科学版），2006.02.56～58

岑参边塞诗浅析/刘雅君//中北大学学报（社会科学版），2007.06.69～71

《白雪歌送武判官归京》

读《白雪歌送武判官归京》/伍夫楹//山西师大学报（社会科学版），1980.03.78～79

《白雪歌送武判官归京》的感情基调小议/李初阳//江西师院学报，1982.01.25

《白雪歌送武判官归京》的艺术特色/于雷//开封教育学院学报，1983.02.13，8

《白雪歌送武判官归京》赏析/张兵//承德民族师专学报，1983.S1.19

~21

《白雪歌》抒情构思特色浅议/严东苏//盐城师专学报(社科版),1984.04.81~82

岑参《白雪歌送武判官归京》写实说/张永鑫//苏州大学学报(哲学社会科学版),1987.04.52~54

纯情浓意铸佳篇:岑参《白雪歌送武判官归京》的美学欣赏/陆军//阅读与写作,1987.06.29

《白雪歌送武判官归京》的诞生/赵世骞//成都晚报,1987.8.26.

魂奇峭拔,豪爽俊逸:岑参《白雪歌送武判官归京》赏析/于子静//文学知识,1987.02.22~23

咏雪绝唱,军旅名篇:《白雪歌送武判官归京》赏析/晓石//南京政治学院学报,1992.06.144~145

赞天山白雪,寄故人深情:岑参《白雪歌送武判官归京》赏析/何钦福//黑龙江教育学院学报,1993.01.47~48

奇异的想象　独特的意境——读岑参《白雪歌送武判官归京》/洪新//杭州师范学院学报(自然科学版),1995.03.26~27

忽如一夜春风来　千树万树梨花开——岑参《白雪歌送武判官归京》/门立功//淄博学院学报(社会科学版),1995.03.60~62

景奇情真　高亢深沉——岑参《白雪歌送武判官归京》赏析/张景毕//内蒙古电大学刊,1995.01.44~45

"千树万树梨花开"新解——岑参《白雪歌送武判官归京》论析/萧甫春//大庆社会科学,1995.02.55,54

读鲁迅的《雪》与岑参的《白雪歌》/唐寿泉//吴中学刊(社科版),1998.02.30~31

风雨雪景送别情:岑参《白雪歌送武判官归京》赏析/庞晓虹//名作欣赏,2000.02.64~66

天山何处觅轮台:读《白雪歌送武判官归京》/薛天纬//文史知识,2004.05.33~37

岑参《白雪歌》"千树万树梨花开"新解/任文京//文史知识,2006.12.92~96

附:唐代边塞诗论

清新的源头,汹涌的洪流——试论陈子昂与盛唐边塞诗/唐逢尧//鞍

山师范学院学报,1983.02.34~40

唐代边塞诗评论/顾绍炯//贵阳师范高等专科学校学报(社会科学版),1985.02.38~44

唐代边塞诗的先声——谈初唐四杰和陈子昂的边塞诗/金涛声//广西大学学报(哲学社会科学版),1985.01.16~22

试论中唐边塞诗/周小立//中国文学研究,1988.04.11~18

常建边塞诗的悲苦意识/牟臣益//西南师范大学学报(人文社会科学版),1990.02.121~126

盛唐边塞诗漫谈/刘立介//湘潭师范学院学报(社会科学版),1992.04.58~62

高贵·崇高·感伤——试论唐代边塞诗审美情绪的嬗变/杨子怡//娄底师专学报,1992/03.24~33

论盛唐边塞诗与唐人社会心态/霍然//江海学刊,1996.06.156~160

论唐代边塞诗的边将戍卒形象/吴逢箴//西藏民族学院学报(哲学社会科学版)、1996.03.58~64

试论中唐边塞诗风的审美嬗变/陈芒//赣南师范学院学报,1997.04.25~28

略论盛唐边塞诗的文学成就/陈开梅//桂林市教育学院学报,1998.03.25~30

盛唐边塞诗的艺术魅力/郑德开//楚雄师专学报,1999.04.28~31

从唐代边塞诗看唐人对战争的态度/徐晓敬//辽宁大学学报(哲学社会科学版),1999.01.25~26

崔颢边塞诗考辨/李炳海//文学遗产,1999.06.94~96

唐代边塞乐舞诗综论/李维//佳木斯大学社会科学学报,2001.03.36~38

试论唐代边塞诗/张琨//吉林广播电视大学学报,2001.02.48~50

初唐四杰的边塞诗与盛唐边塞诗之比较/张福庆//外交学院学报,2001.02.87~90

盛唐边塞诗的繁荣及内容再探/陈涛//沈阳农业大学学报(社会科学版),2003.03.259~261

论唐代七言古体边塞诗与诗人戎旅经历的关系/海滨//浙江万里学院学报,2003.05.59~64

论唐代七言古体边塞诗的风格特点/海滨//新疆师范大学学报(哲学

社会科学版),2004.01.141～144

唐边塞诗对汉乐府边塞诗的继承和发展/续娟娟//邢台学院学报,2004.03.51～53

论初盛唐边塞诗的演进和类型/木斋//新疆师范大学学报(哲学社会科学版),2005.01.92～97

论大历十才子与盛唐边塞诗派边塞诗歌审美特征的区别/姚皓华//信阳师范学院学报(哲学社会科学版),2006.01.112～114

"推折默运,殆摩明远之垒"——盛唐边塞诗对鲍照的接受/罗春兰//兰州学刊,2006.01.92～97

唐代边塞诗的思想内容浅析/万志华//江汉石油职工大学学报,2006.03.50～52

论初唐边塞诗的发展/赵洪奎//河南广播电视大学学报,2006.04.30～31

南方文化与唐代边塞诗/应晓琴//青岛大学师范学院学报,2007.03.54～58

王昌龄

"莫学游侠儿,矜夸紫骝好"——王昌龄《塞下曲》赏析/唐骥//宁夏日报,1980.3.15

王昌龄的边塞诗/欧阳德威//咸宁学院学报,1982.01.25～33

情景交融,绝唱千古:从《从军行七首》和《出塞二首》看王昌龄边塞诗的艺术特色/陈少白//宜春师专学报(哲社版),1985.3/4.33～37

说王昌龄《从军行》中的"孤城"/陈敬夫//光明日报,1986.01.28

王昌龄边塞诗的思想精华和艺术造境/张迎胜//宁夏大学学报(人文社会科学版),1986.01.57～65

王昌龄与李益边塞诗的比较探析/罗时进//苏州大学学报(哲学社会科学版),1987.01.61～63

"高高秋月照长城"——王昌龄《从军行》其一、其二赏析/陈维志//西北第二民族学院学报(哲学社会科学版),1990.04.39～41

论王昌龄的边塞诗/胡问涛//西华师范大学学报(哲学社会科学版),1991.01.75～81

流动的画面,优美的意境——王昌龄《采莲曲》浅析/谢文华//杭州师范学院学报(自然科学版),1991.01.96

秦月汉关寄愁心——王昌龄边塞诗评析/高锋//江苏大学学报(高教研究版),1993.04.62~67

王昌龄、李益边塞诗作异同论/王宇可//成都大学学报(社会科学版),1994.03.43~46

琵琶起舞换新声——王昌龄词风新探/赵晶晶//新疆社科论坛,1994.04.61~66

一首雄浑悲壮的民族史诗——王昌龄《出塞》赏析/萧诗斌//写作,1996.12.15~16

从王昌龄西北边塞诗看"盛唐之音"/杨光祖//甘肃理论学刊,1997.04.63~66

形式的意义:王昌龄乐府诗研究/赵亮//社会科学研究,1999.05.132~136

王昌龄与李益边塞七绝之异同/王菊艳//哈尔滨师专学报,1999.05.117~120

王昌龄李益边塞诗比较/李军//盐城师范学院学报(哲学社会科学版),2000.01.68~71

王昌龄《从军行》小笺/魏明安、任菊君//文学遗产,2001.06.39~53

浅论王昌龄边塞诗的艺术特色/杨兰//榆林高等专科学校学报,2001.01.58~62

盛唐之音与王昌龄的边塞诗/戚德志//呼兰师专学报,2002.01.23~27

深入浅出 语近情遥——解读王昌龄的三首《从军行》/赵云长//江西行政学院学报,2003.S2.145~147

诗传边塞情——王昌龄《闺怨》、《出塞》的比较分析/魏腾达//宁波教育学院学报,2003.02.27~29

"幽并客"与"游侠儿":说王昌龄《塞下曲》四首其一/钟振振//文史知识,2003.12.115~116

王昌龄《从军行》(其四)主旨探析/丁薇//社科纵横,2005.05.168~169

王昌龄的《出塞》是怎样写出来的?/王立增//广西社会科学,2006.03.120~121,124

浅论王昌龄《从军行》(其四)主旨说——兼议《从军行》组诗意脉/唐开强//新世纪论丛,2006.01.121~123

是“豪言”而非“苦语”——王昌龄《从军行》(其四)主旨辨析/毕士奎//苏州教育学院学报,2006.02.11~14

唐诗中的“龙城”与“卢龙”——从王昌龄《出塞二首》之一说起/赵望秦//陕西师范大学学报(哲学社会科学版),2007.05.109~113

王翰

王翰的《凉州词》是乐观主义作品/蓝天//延安大学学报(社会科学版),1982.03.36~37

王翰《凉州词》的情调是“豪放”吗/刘德华//苏州大学学报(哲学社会科学版),1984.66~67,65

王翰《凉州词》臆说/陈作林//北方论丛(哈尔滨师大学报),1986.01.48~51

“催”字的用法及其他——释《凉州词》中的“欲饮琵琶马上催”/白坚//齐鲁学刊,1987.06.121~122

旷达背后的哀伤——也谈王翰《凉州词》/连波//殷都学刊,1989.01.71~75

“欲”与“催”当何解?/赖子绣//广西大学学报(哲学社会科学版),1989.01.18

王翰《凉州词〈葡萄美酒〉》一解/邓元煊//祁连学刊,1990.02.48~50

王翰《凉州词》的理解与英译/王文渊//社科纵横,1998.05.83,86

王之涣

王之涣的《凉州词》/卜冬//文学研究,1958.01.178

读卜冬《王之涣的〈凉州词〉》/王汝弼//文学评论,1961.05.132

也谈王之涣的《凉州词》/史铁良//文学评论,1980.06.78~79

关于王之涣两首绝句的解说/达浚//西北师大学报(社会科学版),1980.04.41~43,17

也谈王之涣的《凉州词》——与史铁良等同志商榷/谭优学//西南师范大学学报(人文社会科学版),1981.03.95~98

是“黄河远上”还是“黄沙直上”——《凉州词》质疑/李飞平//学术研究,1981.01.56

“孤城”、“杨柳”、及“玉门关”——谈谈王之涣《凉州词》的注释问题/高晨野//甘肃社会科学,1981.02.89~92

《凉州词》浅析/高明芬//西南民族大学学报(人文社科版),1982.04.83~84,89

王之涣《凉州词》浅析/白草//咸宁学院学报,1982.02.115~116

兴会超妙,情韵无穷:介绍王之涣的《凉州词》/俞祖平//克山师院学报(哲社版),1984.01.59~60

说王之涣的《凉州词》/孟庆林//齐齐哈尔师范学院学报(哲社版),1984.01.76~78

王之涣《凉州词》释评/彭志宪//新疆师范大学学报(哲学社会科学版),1984.01.76~77

著名科学家尹赞勋论证:现行唐诗《凉州词》有误/文荟(福州),1984.04.12

话说"黄沙"与"黄河"/罗辑//喀什师范学院学报,1984.1-2.120~121

"黄沙直上"说《凉州》/赖武//成都大学学报(社会科学版),1985.01.66~71

王之涣《凉州词》赏析/王庆堂、王轶伦//娄底师专学报,1985.03.31~32

如诉羌笛　悠悠愁情——读王之涣《凉州词》/李果//贵州教育学院学报,1985.01.83,93

"黄河远上"还是"黄沙直上"/沈仁康//嘉应师专学报(哲社版),1985.01.62~66

"黄沙直上"理宜然/梁丰//语文学习与研究(锦州),1985.01.37~38

"黄沙直上"与"黄河远上"/雪松//贵阳师范高等专科学校学报(社会科学版),1986.02.72,83

王之涣《凉州词》析疑/刘知渐//文史杂志,1987.01.18~21

接受美学与《凉州词》/陈良运//名作欣赏,1989.03.98~102,108

王之涣凉州词探奥/黄秉祥//社科纵横,1991.02.64~66,43

从审美角度对《清明》《凉州词》再辨析/高连志//社会科学辑刊,1992.04.118~120

一曲《凉州》异文多:谈王之涣的《凉州词》/张期鹏//泰安师专学报,1992.01.54~59

《凉州词》的文本与主题/王辉斌//广西教育学院学报,1995.02.32~36

《凉州词》小考/张瑞义//连云港师范高等专科学校学报,1997.04.46

试从逻辑思维角度理解王之涣的《凉州词》/郭迺亮//南京广播电视大学学报,1999.01.25~27

王之涣的《凉州词》新解/周西云//太原师范专科学校学报,2001.01.33~35

《凉州词》辨析/乔志//河西学院学报,2003.03.29~31

《凉州词》刍议/孙琪//西安文理学院学报(社会科学版),2005.01.9~11

解读王之焕的《凉州词》/孙绍振//福建论坛(社科教育版),2006.11.6~8

王之涣《凉州词》三题/王胜明//文学遗产,2006.03.141~143

李颀

论李颀的边塞诗/王锡九//江苏大学学报(高教研究版),1982.03.39~41

凄凉景中幽怨多:谈李颀的《古从军行》和《古意》/黄亦农//语言文学,1983.04.3

谈李颀的《古从军行》/顾绍炯//贵州文史丛刊,1986.02.125~127

论李颀的边塞诗/李迎春//河南教育学院学报(哲学社会科学版),1997.04.47~49

一首借古写今缘情写景的边塞诗——李颀《古从军行》新解兼谈他的边塞诗创作/朱凤相//西藏民族学院学报(哲学社会科学版),2006.04.53~56

李颀边塞诗的胡乐意象与任侠情结/李维//哈尔滨工业大学学报(社会科学版),2006.05.140~143

李颀边塞诗论辨/罗琴//重庆师范大学学报(哲学社会科学版),2007.05.36~40

简析李颀的边塞诗/廖春红//西藏民族学院学报(哲学社会科学版),2007.03.99~102

(待续)

台湾地区乐府诗研究论著索引

◇陈先明
(北京,北京大学中文系,100871)

凡　例

一、本索引是作者对台湾地区文史界关于乐府诗研究情况的部分调查,希望对大陆学者了解台湾同仁之于乐府诗的研究热情,有所帮助。

二、本索引的编撰利用了中国唐代学会会刊(港台刊 1990～2005)和《汉学研究通讯》,参看了彭正雄、彭雅玲《台湾地区古典诗词研究学位论文目录》,以及陈友冰在《海峡两岸唐代文学研究史》(1949－2000)书中所附"台湾唐代文学研究"著作及论文目录。特此说明,以致谢意。

三、本索引分三部分:论文目录、硕博士论文目录和著作目录。信息编排以文章正式发表或刊物出版的时间先后为序。

1. 论文信息格式:文章题目/作者姓名//所发表期刊(或收录该文章的论文集),卷号:期号;日期。例如:元和新乐府运动及其政治意义/吕正惠//中外文学,14:1;1985.6

2. 硕博士论文目录格式:论文题目/著者,指导教师,所在高校,毕业时间,[中国国家图书馆馆藏索书号]例如:李白乐府诗色彩之研究/黄丽容著,邱燮友指导,中国文化大学,2004,[2007X\I207.22\2　博士论文文库之海外学位论文]。若国家图书馆未收藏该论文,索书号一项省缺。部分信息未能注出指导教师姓名。

3. 著作目录格式:书名/著者,出版社,出版时间。例如:元白新乐府研究/廖美云著,(台北)学生书局,1989

一、论文目录

李白清平调词研究/叶芝生//(台北)畅流,5:10;1952.7

《蜀道难》说/俞平伯//文学研究集刊五,1957

白居易古体诗和乐府诗的用韵/宋淑萍//汉学论文集,1970.11

音乐的宣泄与沟通/颜元叔//中央月刊,12:5;1973.10

岑参的边塞诗/谭雅伦//(台北)幼狮文艺,39:3;1974.3

元白讽喻诗的理论与创作态度/吕正惠//幼狮学报,39:5;1974.5

论张若虚《春江花月夜》/柴非凡//(台北)文学评论,2;1975.11

刘梦得的土风乐府与竹枝词/方瑜//(台北)文学评论,2;1975.11

李白蜀道难诗旨辨疑/麦朝枢//中国艺林丛论七,(台北)文馨出版社,1976

超越时代的诗仙——李白《蜀道难》与新诗(上)(下)/黄维樑//中国时报,1980.6.18

李白"清平调"词解析/薛顺雄//东海学报,22;1982

元和新乐府运动及其政治意义/吕正惠//中外文学,14:1;1985.6

唐代新乐府运动的时代使命/邱燮友//台湾师大国文学报,15;1986.6

李白乐府诗的修辞技巧/翁成龙//台中商专学报,1986.6

元白讽喻诗的理论与创作态度/杨石隐//东方杂志,22:6;1988.12

论李白的杂言歌行/施逢雨//中外文学,16:11;1988.4

李白《蜀道难》寓意探讨/罗联添//王叔珉先生八十寿庆论文集(大安出版社),1993

李白《蜀道难》写作年代考辩/罗联添//第二届国际唐代学术会议论文集(文津出版社),1993

唐代新乐府运动产生之背景/黄浴沂//中国语文,74:6;1994.6

论元结在新乐府中的地位/李立信//第二届唐代文化研讨会(东海大学),1994

试论孟郊之乐府诗/李建昆//(台中)中兴大学中文系六朝隋唐文学研讨会论文集,1994

生命历程与创作情调的暂时转折——刘梦得《竹枝词》再探讨/许丽芳//大陆杂志,89:3;1994.9

白居易"新乐府"与"策林"比较研究/蔡正发//古今艺文,22:1;1995.11

边塞、闺怨与友情——论王昌龄的诗/沈谦//中国语文,77:3;1995.9

王昌龄边塞诗中的"非战"思想/朱国能//静宜人文学报第7期,1995.6

《杨柳枝》词调析论/沈冬//台大中文学报,11;1996.5

隋唐燕乐乐部申论(一):根源的探寻/沈冬//台大文史哲学报,44;1996.6

李白《长干行》中之"长风沙"在哪里?/何根海//国文天地 12:3;1996.9

李白《长干行》等文象征论/杨鸿铭//孔孟学刊 35:5;1997.7

试论唐高宗、武则天时期民间的歌谣谚语/拜根兴//中国文化月刊,208;1997.7

高适《燕歌行》史实新证/杨成鉴//中国文化月刊,211;1997.10

元稹讽喻诗初探/简光明//中国哲学,25;1997

李白乐府、歌行的诗赋融合/许东海//唐代文学论丛(中正大学中文系),1998.6

张籍的边塞诗/王万象//东师语文学报,1998.4

《全唐诗》民间女性乐府诗析探/范长华//隋唐五代文学讨论会论文集(中正大学),1998

张祜乐府诗试探/谭润生//国文学志,1998.6

初唐乐府诗析论/谭润生//中正大学中文系学术年刊,第 2 期,1999.3

李白《蜀道难》阐释史研究/杨文雄//第四届唐代文化学术研讨会论文集,1999

竹枝词新探:以刘禹锡竹枝词为对象/张家豪//中文研究学报,第 2 期,1999.6

任半塘"唐声皆为齐言"说商榷/李立信//中国古典文学研究,第 2 期,1999.12

王建乐府诗之内容探析/巫淑宁//环球技术学院学报,2001.3

皮日休《新乐府》十首探析/欧纯纯//东海大学文学院学报,总第 42 期,2001.7

白居易"新乐府"的讽谕手法研究/朱我芯//侨光学报,总第 19 期,2001.10

皮日休《新乐府》十篇析论/曾进丰//师大学报(人文与社会科学类),总第 46 卷,1－2 期,2001.10

张若虚《春江花月夜》的美学意义——以审美意象及审美义蕴味论述轴/吴品蓍//人文与社会科学教学通讯,2002.12

论刘禹锡土风乐府与竹枝词的书写意义/林明珠//花莲师院学报,

2002.04

讽谕与谏诤——从谏诤意识论白居易新乐府创作之理念与实践/许东海//中国古典文学研究,2002.12

以"五弦弹"与"琵琶引"为引谈白居易音乐的美学与文学/何美谕//中国古典文学研究,2002.12

英雄出少年——王维《少年行》中的游侠形象/李怡芬//中国语文,2003.6

关怀民生的新乐府——白居易的《卖炭翁》与林双的《不卖菜》/林翠华//国文天地,2004.1

唐代乐府诗之听觉艺术/刘月珠//中国文化月刊,2004.2

唐诗、古典音乐、日本诗论家及《渭城曲》/陈存//台湾文学评论,2004.2

论隋唐燕乐促成词体兴起之积极性//林宛瑜//人文与社会科学通讯,2004.4

二、硕博士论文目录

博士论文

荆雍地带与南朝诗歌关系之研究/王文进著,林文月指导,台湾大学,1976

中唐乐府诗研究/张修蓉著,罗宗涛、叶庆炳指导,政治大学,1982

白居易诗探析/林明珠著,柯庆明指导,东吴大学,1985

晚唐社会诗、风人体之研究/曾进丰著,邱燮友、杨昌年指导,台湾师范大学,1989

盛唐乐府诗研究/金银雅著,罗宗涛、李丰楙指导,政治大学,1990

乐府古辞之原型与流变——以汉至唐为断限/刘德玲著,邱燮友指导,台湾师范大学,1991

汉代乐府歌辞新探:从娱乐与表演角度出发的研究/林宏安著,施逢雨指导,清华大学,1991

中唐诗歌"由雅入俗"的美学意涵研究/庄蕙绮著,罗宗涛指导,政治大学,1993

唐声诗研究/陈钟琇著,李立信指导,东海大学,1993

乐府古辞之原型与流变:以汉至唐为断限/刘德玲著,邱燮友指导,台

湾师范大学,2003,[2004X\I207.22\6 博士论文文库之海外学位论文]

李白乐府诗色彩之研究/黄丽容著,邱燮友指导,中国文化大学,2004,[2007X\I207.22\2 博士论文文库之海外学位论文]

诗歌讽谕传统与唐代新乐府研究/朱我芯著,李立信指导,东海大学,2004,[2006X\I207.22\16 博士论文文库之海外学位论文]

唐声诗研究/陈钟琇,李立信指导,东海大学,2005

硕士论文

段安节乐府杂录笺订/洪惟著,卢元骏指导,政治大学,1960

吴歌西曲渊源考/黄秀兰著,叶庆炳指导,台湾大学,1960

元稹古诗及乐府之韵例及用韵考/郑建华著,台湾大学,1968

白居易古体诗及乐府诗之韵例及用韵考/宋淑平著,台湾大学,1968

汉魏文人乐府研究/沈志方著,邱燮友指导,东海大学,1969

盛唐边塞诗人岑参研究/孙述山著,辅仁大学,1971

两汉民间乐府及后人拟作之研究/李鲜熙著,罗宗涛指导,台湾师范大学,1971

刘禹锡的文学研究/刘菁菁著,董金裕指导,政治大学,1973

九宫大成谱中唐声诗研究/谢怡奕著,东海大学,1974

两汉民间乐府与后人拟作之研究/王淳美著,罗宗涛指导,政治大学,1974

元白比较研究/吕正惠著,台湾大学,1974

南北朝民间乐府之研究/金银雅著,李丰楙指导,政治大学,1974

唐代边塞诗研究/何寄澎著,台湾大学,1974

两汉民间乐府研究/田宝玉著,杨昌年指导,台湾师范大学,1974

张若虚及其《春江花月夜》/柴非凡著,辅仁大学,1975

汉代乐府之研究/许芳萍著,陈万鼐指导,台湾师范大学,1976

北朝诗歌的边族风采/许旭文著,林恩显指导,政治大学,1977

张籍、王建社会诗研究/金卿东著,罗联添指导,台湾大学,1978

吴歌西曲的内容、词汇及表现手法之研究/王靖婷著,方师铎指导,东海大学 1978

鲍照乐府诗研究/陈庆和著,沈谦指导,东海大学,1978

建安时代邺下文士的研究/朴泰德著,林文月指导,台湾大学,1978

两汉乐府古辞研究/黄羡惠著,邱燮友指导,中国文化大学,1979

唐诗入唱研究/洪静芳著,方师泽指导,东海大学,1979

唐代乐府诗之研究/张国相著,舒衷正指导,东海大学,1980

元稹及其诗研究/吕惠贞著,罗联添指导,台湾大学,1981

皮日休诗歌研究/王盈芬著,李立信指导,中正大学,1981

六朝抒情诗研究/罗吉希著,洪顺隆指导,中国文化大学,1983

皮日休在晚唐文学中的地位/王怡心著,简宗梧指导,政治大学,1983

元结及箧中集之研究/张秋玲著,邱燮友指导,东吴大学,1985

隋诗研究/徐国能著,李立信指导,东海大学,1986

李白乐府诗之研究/张荣基著,邱燮友指导,东吴大学,1987

六朝诗歌中的"女性书写"/张紫君著,郑毓瑜指导,辅仁大学,1987

汉魏叙事诗研究/林彩淑著,金荣华指导,中国文化大学,1987

两汉雅乐研究:一个以典礼音乐为主的考察/刘德玲著,邱燮友指导,台湾师范大学,1987

词体起源与唐声诗关系研究/陈枚秀著,李立信指导,逢甲大学,1988

元白新乐府研究/廖美云著,叶庆炳指导,台湾师范大学,1988

汉鼓吹铙歌十八曲研究/曾金城著,曹淑娟指导,南华大学,1988

中国文学中"地域观"的发展:以文人与民歌之关系为主要范围的探讨/蔡幸娟著,蔡英俊指导,清华大学,1989

六朝乐府诗之题材类型研究/林育翠著,廖一瑾指导,中国文化大学,1990

唐诗入唱研究/洪静芳著,方师泽指导,东海大学,1991

曹丕诗赋研究/金昭希著,王国瓔指导,台湾大学,1991

隋代乐府诗研究/邱欣心著,高莉芬指导,政治大学,1991

晚唐五代叙事诗研究/游佳容著,郑阿财指导,中正大学,1991

王建诗歌研究/谢明辉著,李建昆指导,东海大学,1991

《悲愤诗》与《孔雀东南飞》之研究/方定君著,沈谦指导,玄奘人文社会学院,1992

汉魏思妇诗研究/崔恩亨著,邱燮友指导,台湾师范大学,1992

白居易讽谕诗的创作理论与修辞实践/蔡淑梓著,沈谦指导,玄奘人文社会学院,1992

白居易诗歌及乐舞研究/蔡霓真著,席涵静指导,中国文化大学,1993

曹操乐府诗之研究/范德芬著,李正治指导,南华大学,1993

乐府诗中采桑与采莲之研究/高静宜著,罗宗涛指导,玄奘大学,1994

张籍及其乐府诗研究/巫淑宁著,李建昆指导,中兴大学,1997
初唐文人乐府诗之研究/金凯著,罗宗涛指导,政治大学,1998
张籍乐府诗研究/陈秀文著,王国璎指导,台湾大学,1999
唐代燕乐十部伎、二部伎之乐舞研究/刘怡慧著,高雄师范大学,2000
李白乐府诗研究/赖昭君著,李建昆指导,静宜大学,2002
李白乐府诗中的"文学性"/何骐竹著,李正治指导,南华大学,2002
隋代乐府诗研究/邱欣心著,高莉芬指导,政治大学,2003
岑参边塞诗研究/陈鸿图,中国文化大学,2003
岑参边塞诗研究/陈秀端,台湾师范大学,2003
李白乐府修辞研究/卢姿吟著,蔡宗阳指导,台湾师范大学,2004

三、著作目录

白居易的新乐府/陈香,国家出版社,1982
白居易新乐府研究/张静哗著,蓬莱出版社,1982
元白新乐府研究/廖美云著,(台北)学生书局,1989
元稹及其乐府诗研究/范淑芬,文津出版社,1984
唐代新乐府诗人及其代表作品/黄洛沂著,(台北)学海出版社,1988
唐代乐舞新论/沈冬著,里仁书局,2000

MAIN CONTENTS

《乐府学》稿约

本书是由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心主办的专门收录有关乐府学研究文章的学术丛书，暂拟每年出版一辑，以后视情况增加，诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不论长短，只要有所发现，有所创新，均欢迎惠赐。文稿一经采用，即付稿酬，并赠样书。

相关注意事项有：

1. 请在文章后附作者简介及联系方式；

2. 注释一律采用脚注，格式按本书样式；

3. 请将文稿用 A4 纸打印并附电子版寄给编辑部；

4. 来稿请寄首都师范大学中国诗歌研究中心《乐府学》编辑部　邮编：100089，E - mail：yuefuxue@126.com，电话：(010)68903017，联系人：吴相洲。

责任编辑：刘　丰
封面题字：李昌集
封面设计：任名书装




ISBN 978-7-5077-3107-1

9 787507 731071 >

定价：48.00元